MM

4
PL ISSN 0239-6904. Nr indeksu 36592

★ CLAN OF XYMOX ★
★ BLANCMANGE ★ RAP
★ W.A.S.P. ★ LADY PANK

Fot.: A. KIEŁBOWICZ

NR 4(338) ● KWIECIEŃ 1987 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ





NR 4(338) ● KWIECIEŃ 1987 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ

W tym numerze "MM/Jazz" m.in.:

REDAGUJE ZESPÓŁ: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Barbara Jóźwiak (sekretarz redakcji), Wiesław Królikowski, Anna Kulicka, Ewa Marczyńska (z-ca sekretarza redakcji), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.
STALI WSPÓŁPRACOWNICY: Tomasz Beksiński, Jacek Demkiewicz, Andrzej Dorobek, Sławomir Gołaszewski, Karol Majewski, Piotr Majewski, Jacek Marczyński, Paweł Sito.
KORESPONDENCI ZAGRANICZNI: Rainer Bratfisch (NRD), Andriej Iwanow (Bułgaria).
ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", 00-666 Warszawa, ul. Noakowskiego 14.
DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72. Dyr. Andrzej Maciejewski.
PL ISSN 0239-6904. Nr indeksu 36592. Zam. 2803. P-20.

WARUNKI PRENUMERATY:
1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Odziałach;
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nia ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
   – osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
   – osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch. Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11.
   Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy;
   Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
   – w prenumeracie rocznej, półrocznej i kwartalnej – termin do 10 listopada na I kwartał, I półrocze i cały rok następny i do 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.
Cena prenumeraty: kwart. 210,–, półr. 420,–, rocznie 840,– zł.

PŁYTA Z DZIURĄ

Krytyczne pisanie o naszej rodzimej produkcji fonograficznej – to zajęcie lekkie, łatwe i przyjemne. Wiele już osób usiłowało pognebić Polskie Nagrania, jeśli więc zamierzam przyłączyć się do chóru dokopywaczy, to nie dlatego, iż sprawia mi przyjemność bicie słabszego. Mam bowiem ciągle nadzieję, iż cokolwiek wyniknie ze zgłaszanych nieustannie postulatów i wreszcie nadejdzie moment, gdy fonografia przebudzi się do życia.

Bezpośrednim zaś powodem kolejnego zainteresowania się fonografią była rozmowa, jaką odbyłem niedawno z pewnym młodym człowiekiem, który interesuje się muzyką. Pasji tej oddaje się od trzech lat i jednym z celów, jakie sobie stawia, jest stworzenie własnej płytoteki. Chłopak żyje w mieście średniej wielkości, z dala od stolicy, tak więc skazany jest przede wszystkim na to, co może kupić w miejscowym sklepie, gdzie dowożą właściwie wyłącznie płyty polskie.

W tym miejscu należałoby wyrazić ubolewanie nad bezsensownością jego poczynań. Przy takim tempie produkcji i tak prowadzonej polityce repertuarowej potrzeba wiele dziesiatków lat, by powstała kolekcja płyt zawierajaca rzeczy ważne w dziejach muzyki.

Polskie Nagrania wydaja rocznie 30-40 płyt z muzyka powazna. Kompozytorem, po którego sięga się najczęściej jest oczywiscie Fryderyk Chopin. Chopina chca grac wszyscy, a fonografia to skwapliwie wydaje, nie baczac na fakt, iż akurat ten towar (bo płyta wszakże jest towarem) leży w sklepach. Powstaje zatem paradoksalna sytuacja: przy drastycznych niedoborach wykorzystujemy skromne moce produkcyjne fonografii do tego, by dostarczała muzykę, której akurat mamy w nadmiarze.

Być może jest to wina naszych niedostatków edukacyjnych: gdyż w szkole uparcie wbija nam się do głowy, że mieliśmy jednego tylko genialnego kompozytora, ale od ludzi profesjonalnie zajmujacych sie muzyka należałoby wymagać lepszego rozeznania. Choćby po to, by uniknać tak kompromitujących sytuacji, jaka zdarzyła sie podczas ostatniego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego. Wieńczył on bowiem cykl obchodów związanych z 150 rocznica urodzin Wieniawskiego i z tej okazji organizatorzy chcieli zaprezentować gosciom ze swiata komplet nagrań płytowych tego przecież naprawdę niezłego kompozytora. Z trudem jednak udało sie przedstawic trzy czy cztery płyty z dość przypadkowo zebranym zestawem utworow.

O innych nazwiskach, takich jak Karłowicz, Żeleński czy Kurpiński, lepiej nie wspominać. Podobnie rzecz wygląda z muzyką współczesną. W tej dziedzinie Polskie Nagrania zdobywaja się na coroczna kronike „Warszawskiej Jesieni" i chwała im za to, ale nie powinno to przysłaniac faktu, iż w tych zapisach jednego festiwalu dobór utworów jest w gruncie rzeczy przypadkowy. Szczycimy sie zatem swiatowymi sukcesami Pendereckiego czy Lutosławskiego, niewiele jednak z ich wielkich osiągnięć zostaje utrwalone na polskich płytach.

Równie przypadkowy jest dobór kompozytorów obcych. Może tak się zdarzyć, że jednego roku pojawia się na przykład po dwie płyty z muzyka Czajkowskiego lub Schuberta, za to całkowicie zostanie pominięty Bach lub Mozart, zaś za rok ci ostatni beda uhonorowani, ci pierwsi wypadna z produkcji. Bywa natomiast i tak, że w tym samym czasie pojawiają się dwie płyty z tymi samymi utworami, wykonanymi jednak przez inny zestaw muzyków, ale kto by się takimi drobiazgami przejmował.

Śledząc produkcję polskiej fonografii można właściwie tylko jedną rzecz przewidzieć z niemal stuprocentową pewnością: na pewno nie znajdziemy w niej światowej klasyki XX wieku. Muzyka bliższa naszym czasom jest bowiem w tym przypadku skwapliwie omijana.

Jaki zatem wynika z tego wniosek poza jednym oczywistym, iż bezowocne są wszelkie starania kolekcjonerów?

Z pewnością również taki, że przynajmniej połowa wysiłku włożona w wydanie płyty idzie po prostu na marne, angażując siły w produkcję towaru niechodliwego i niechcianego.

Wydawałoby się, co prawda, że jeśli robić możemy niewiele, tym bardziej starannie powinniśmy zastanawiać się, co należałoby uczynić przede wszystkim. Wiadomo, że ani jakością, ani atrakcyjnym zestawem gwiazd nagrywających dla polskich firm fonograficznych nie zaszokujemy miłośników muzyki. Może więc na razie, gdy fonografia polska znajduje się na etapie manufaktury, starajmy się przynajmniej wydać to, czego nam najbardziej potrzeba. Czy na przykład mała historia muzyki w wydaniu płytowym jest naprawdę pomysłem nierealnym? Czy planowanie produkcji tak, by ukazywały się przede wszystkim rzeczy jeszcze nie nagrane lub nieznane jest przedsięwzięciem niemożliwym?

Płyta, jak każdy wie, ma w środku dziurę. Płytoteka z płyt naszej rodzimej fonografii składa się właściwie wyłącznie z dziur.

JOTEM

ŚWIATŁA SZTAMPY

Rozpoczyna się na dobre muzyczny sezon festiwali, zlotów, wieczorów, przeglądów czy spotkań rockowych, country, reggae czy heavy metalu, na które ochoczo jadą przez kraj fani konkretnego gatunku muzyki.

Jednak wykrzykując gromko *Sezonie – otwórz się!* nie sposób pominąć obserwacji, że czasy, w których muzyka rockowa dostarczała jeszcze rozrywki należą do minionych. Przynajmniej takie wrażenie można odnieść, obserwując sztampowe zachowania wykonawców i słuchaczy.

Muzycy najczęściej robią wrażenie proroków, którzy akurat wpadli w trans i rozmawiają z duchami przodków, ewentualnie uczestników misterium sekty Słońca, którzy wędrują po zakamarkach duszy i jestestwa, analizując głębię człowieczego bytu. Słuchacze zachowują się równie sztampowo – najczęściej podrygują, dobrze jeśli do rytmu. Rzecz w tym, że rodzaj muzyki i jej treści nie mają przeważnie zasadniczego wpływu na obyczajowość rockową, na sposób reakcji, na zachowania.

Oczywiście, istnieją różnice we fryzurach czy stroju, lecz przecież to cechy zewnętrzne. Zanikła generalna moda na styl rockowy, na wspólnotę zabawy, na jedność emocjonalną, na to wszystko, co przecież jest jednym z podstawowych powodów, dla których na całym świecie urządza się koncerty z wielotysięczną widownią. W końcu bardziej opłaca się nagrywanie płyt, filmów i video-clipów, w których jakość dźwięku zawsze będzie lepsza niż z estrady. Tego typu działalność jest mniej męcząca a intratniejsza finansowo. Jest jednak coś w koncertach, co kusi, przyciąga i fascynuje, co sprawia, że od epoki wczesnego jazzu kontakt muzyka z żywo reagującą widownią wprawiał występujących i słuchających w prawdziwy trans, wpływał na jakość wykonania i temperaturę nastrojów sali. Zresztą wiele z zespołów chętnie wydaje płyty „live", czyli nagrywane podczas koncertu z żywo reagującą publicznością, a osiągnięcia artystyczne Jimi Hendrixa, Janis Joplin czy Dire Straits w niemałej mierze opierają się na materiale nagranym podczas koncertów, że nie wspomnę już o muzykach jazzowych z Milesem Davisem na czele.

Rzecz jasna, nie ma reguł, ale nie o nie chodzi, lecz o przyzwyczajenia naszej publiczności, o sposób jej zachowania, o te elementy obyczajowości, które mają zasadnicze znaczenie kulturotwórcze, które wpływają na modę, styl, język potoczny i sprawy pozamuzyczne.

Bo tak na dobrą sprawę, gdzie u nas poza samą muzyką powstają jakieś propozycje zachowań czy wzorców kultury? W dyskotekach, gdzie jest głównie tłok? Na koncertach, podczas których dominują zachowania stadne i chaos? Wszechwładnie królują bylejakość i sztampa.

Na szczęście są wyjątki.

Na trasie Poznań–Września znajduje się mała miejscowość o nazwie Nekla. W starej wozowni szlacheckiego dworku urządzono Gminny Ośrodek Kultury. Już sama nazwa może wywołać uśmieszek pełen politowania, zwłaszcza wśród bywalców warszawskich czy gdańskich superdyskotek dla elity i z elitarnymi cenami. Tymczasem mała salka ośrodka, z zadziwiająco atrakcyjną scenografią, przytulna i sympatyczna, to jedna z najciekawszych placówek kulturalnych, o jakich ostatnio słyszałem. Opowiadał mi Janusz Kondratowicz, że dawno już w żadnej tego typu placówce nie czuł się taki zrelaksowany, że żadna działalność upowszechniania kultury tak go nie zainteresowała. Raz na tydzień dyskoteka z udziałem czołówki prezenterów zapraszanych z całego kraju, z konkursami, nauką tańców od ludowych po disco, z twardymi regułami uczestnictwa – bez papierosów i alkoholu.

Reguły klasztorne? Nic podobnego, po prostu próba innego podejścia do wspólnej, bezpretensjonalnej zabawy, w której na pierwszym miejscu znajdują się muzyka i taniec, a nie poza, szpan, gorzała, bajery i zadęcie na wielki świat, sprowadzające się przecież w wielu klubach do zawieszania nad barkiem barwnych wywieszek reklamowych, byle po angielsku.

A jest w tym ośrodku kultury, wstyd powiedzieć – gminnym, klub muzyczny. Są przeglądy zespołów najróżniejszych, odbywał się ogólnopolski „Sabat Prezenterów", są inne ciekawe imprezy muzyczne. Jest przede wszystkim ambitny i pomysłowy dyrektor, Ryszard Zjeżdżałka, zresztą także kierownik artystyczny i choreograf autentycznie ludowego zespołu Wielopolanie.

Czy ktoś z naszych wybitnych specjalistów od rozrywki w ogóle słyszał o Nekli? Bo prezenterzy, którzy zdawali właśnie tutaj egzaminy państwowe przed komisją ministerialną, nie tylko słyszeli, ale zobaczyli i – sądzę – czegoś się nauczyli. Myślę, że przy okazji pobytu w nekielskim ośrodku kultury nawiedziła ich refleksja, że o kulturę trzeba zadbać, że wszelkie imprezy muzyczne, zwłaszcza rozrywkowe są doskonałą okazją do rozmaitych ofert kulturotwórczych, do lansowania mody, zachowań, reakcji i obcowania z innymi ludźmi. Mam nadzieję, że prowadząc dyskotekę czy koncert zespołu muzycznego nie zapomną o tym, iż muzyka, czyli jedna z podstawowych dziedzin kultury, łagodzi ponoć obyczaje.

Czy bowiem można w ogóle mówić o jakichkolwiek działaniach kulturotwórczych organizując występ zespołu muzycznego na warszawskim Torwarze, gdzie brudno, ciemno, fatalna akustyka, a jeszcze gorsza wentylacja?! Czy można mówić o łagodzeniu czegokolwiek?! Nie szepnę już nawet o szpanerskich disco-clubach, gdzie dobrana klientela łamie wszystkie z dziesięciu przykazań jednocześnie, jako wzorcu kulturowym.

Ośrodek w Nekli jest małym skansenem dobrych obyczajów, do którego ludzie przyjeżdżają po kilkadziesiąt kilometrów, aby się pobawić. I zastanawiam się, czy w upowszechnianiu kultury najwięcej do powiedzenia nie ma czasem dyrektor Zjeżdżałka, szefujący tylko małemu ośrodkowi w małej miejscowości, choć istnieje w stolicy cały resort z wieloma departamentami, statystyką, sprawozdaniami, nie licząc wyspecjalizowanych instytucji...

A może ja się mylę?

MARIAN BUTRYM

★

Nie tak dawno prasa brukowa na Zachodzie poinformowała o kolejnym skandalu wywołanym przez jednego z członków zespołu The Rolling Stones. Tym razem na pierwsze strony gazet trafił najspokojniejszy z całej piątki Bill Wyman, który – uzyskawszy wcześniej zgodę mamusi poszkodowanej – uwiódł trzynastoletnią Mandy Smith. Urocza blondynka ma dziś lat szesnaście i marzy o karierze piosenkarskiej. Nagrała już pierwszy singel – *I Just Can't Wait*, który odniósł niewielki sukces na europejskich listach przebojów.

MANDY



HANDLARZ MUZYKĄ

JAK SIĘ ZOSTAJE MENAŻEREM? NAJCZĘŚCIEJ PRZEZ PRZYPADEK, TAK JAK TO BYŁO ZE MNĄ, A MYŚLĘ, ŻE TO SAMO POWIEDZIELIBY INNI.

Sądzę, że nie ma nas więcej niż czterdzieści osób. Niektórzy koledzy pracują w tym fachu lat dwadzieścia, albo i więcej, tacy jak Jan Szewczyk, nasz senior Franciszek Walicki, czy Jerzy Bogdanowicz. Jest pokolenie średnie, do którego zaliczam siebie, także Piotra Niewiarowskiego z Lombardu, czy Andrzeja Byka, zajmującego się zespołami jazzowymi i są ci najmłodsi, choćby Bogdan Knabe od Recydywy. Nie chodzi zresztą o wyliczankę, raczej o podkreślenie faktu, że jest nas garstka.

Czasami nawet wydaje mi się, że pracuję w zawodzie ginącym. Używam słowa – zawód – choć jest to w gruncie rzeczy coś więcej, to nawet powołanie. Kto wytrzymał tak długo jak ja, potwierdzi z pewnością moje słowa. Ale mówię, że jest to zawód także i z przekory, bo praktycznie nie istniejemy. Nie ma nas w nomenklaturze zawodów, resort kultury od co najmniej dziesięciu lat obiecuje unormowanie naszej sytuacji, ale na razie nic z tego nie wynika.

We wszelkich więc dokumentach w rubryce zawód, wpisuję – pracownik umysłowy, choć ciągle nie tracę nadziei, że wreszcie stosowny departament w ministerstwie ustali, kim jest i czym powinien zajmować się menażer lub impresario. Używam obu terminów zamiennie, bo praktycznej różnicy nie ma, może z tym wyjątkiem, iż impresario brzmi poważniej. To znaczy ja wiem, czym powinien zajmować się menażer, tylko czy urzędnicy w kulturze również to wiedzą?

Menażerowie załatwiają wszystko: od płyt, koncertów, po hotele, reprezentując swojego artystę we wszystkich okolicznościach. Znamy zresztą w tej branży nazwiska-legendy, takie choćby jak Brian Epstein, menażer Beatlesów, choć wszelkie porównania są tutaj naiwne. Na Zachodzie menażer jest przede wszystkim biznesmenem, u nas zaś urzędnikiem. Przedsiębiorstwa rozliczają nas przede wszystkim z obrotu. Oczywiście, jeśli Estrada lub Agencja zainwestowała w wykonawcę milion złotych, chce te pieniądze odzyskać. Nie otrzyma przecież ani grosza z płyt nagranych przez wykonawcę, bo takie są przepisy, więc to się dla niej nie liczy. Lepiej zatem wysłać muzyka w trasę, by dostać żywą gotówkę. Całą resztę, choćby były to sprawy nie wiem jak prestiżowe, załatwiamy zatem przede wszystkim z własnej inicjatywy.

★

Żeby ten zawód wykonywać, trzeba polubić artystów. Takimi jacy są. Dlatego wielu ludzi się zniechęca, bo do tego potrzeba cierpliwości, wyrozumiałości i przede wszystkim stalowych nerwów. Zniechęcają również pieniądze. Jesteśmy bardzo słabo wynagradzani, bo oczywiście brak odpowiednich przepisów. Moja posada, to pół etatu za sześć tysięcy miesięcznie plus premia od koncertu. Oczywiście, nie pracuję społecznie, ale nie dorobiłem się samochodu, choć żyję na przyzwoitym poziomie, jeśli można użyć takiego eufemizmu. Ale czasy są teraz takie, że ludzie chcieliby krótko popracować i szybko się dorobić. Owszem, tu można zarobić, ale trzeba czekać latami, bo artysta to nie fabryka plastykowych guzików, która z punktu może dać dużą i rentowną produkcję.

Z jednym wykonawcą można szybciej dojść do pieniędzy, inny wymaga długiego okresu pracy, a efekty będą takie same. I młodzi ludzie nawet z początku się garną, bo imponuje im znajomość z artystami, owo klepanie się po plecach, picie wódeczki, ale jak przychodzi do konkretów, jednak się nie sprawdzają. Bo trzeba mieć osobowość, reprezentować pewien poziom i wiedzę, a przede wszystkim znać się na muzyce.

Życie menażerów nie jest więc usłane różami, to raczej bardzo wyboista droga i musi zaistnieć splot bardzo sprzyjających okoliczności, żeby zrobić coś fajnego. Poza tym menażer nie jest omnibusem. Dla promocji danego wykonawcy potrzebny jest cały sztab ludzi, menażer zaś powinien koordynować te wszystkie działania. W tym momencie dochodzimy do drożności całego systemu, nazywanego show businessem, począwszy od nagrań radiowych, poprzez telewizję, sesje płytowe, a skończywszy na organizacji tras koncertowych. A tutaj każdy pracuje wyłącznie dla siebie. Nie mogę zrozumieć, dlaczego nie ma ściślejszej współpracy między przedsiębiorstwami artystycznymi, a na przykład radiem, chodzi przecież o te same pieniądze. Estrady tymczasem dysponują dobrymi wykonawcami, wobec których radio w osobach swoich redaktorów wyraża totalny brak zainteresowania. Nie powinno tak być.

★

Teraz mało zajmuję się naszym rynkiem, bo podaż przewyższa na nim popyt, a artysta musi z czegoś żyć. Podjąłem się rzeczy bardzo ryzykownej – promocji zagranicznej. Robię to intensywnie od roku i właściwie osiągnąłem półmetek. Jeśli chodzi o Super Duo, mogę z pewną dozą prawdopodobieństwa określić jego miejsce na rynku zachodnioniemieckim i co zespół będzie tam robić w 87 roku. Jest to na pewno wynik moich osobistych kontaktów, ale w tym nie ma nic dziwnego. Każdy je ma i tu, i tam, i poprzez osobiste kontakty zapewnia się ludziom pracę. Poprzez kontakty – nie poprzez znajomości, to ważne rozróżnienie. Tam startuje się zawsze z pewnego pułapu, a jest nim poziom wykonawcy. Później dochodzi etap drugi – artysta musi się sprawdzić jako człowiek: jakie wartości sobą reprezentuje, czy można się z nim porozumieć. W tym miejscu dochodzimy do punktu bardzo niemiłego dla naszych muzyków – znajomości języków obcych. Niestety, większość nie zna żadnego języka, a przecież dopiero wówczas, gdy można się porozumieć nie tylko za pomocą muzyki, ale i słów, zaczynają się poważne rozmowy.

Potem pojawia się kolejna bariera: dyspozycyjność.

Dzisiaj telefon; za tydzień trzeba być na przykład w Hamburgu. Ostatnio nie zdarza się, by były jakieś kłopoty z otrzymaniem paszportu, ale też Pagart, jeśli dysponuje kontraktem, musi do minimum uprościć wszystkie formalności. W przeciwnym wypadku tracimy na tym wszyscy. Oczywiście, zdarza się i tak, że paszport ma się już w kieszeni, a czeka się bezskutecznie na wizę. I z tego powodu nawala się kontrahentowi.

Natomiast nie zgadzam się ze stwierdzeniem, iż nasi muzycy nie mogą przebić się na Zachodzie z powodu braku pieniędzy. Zawsze można znaleźć firmę czy impresaria, który zechce zainwestować, bo w muzyce narodowość artysty jest naprawdę mało istotna. Tyle tylko, że tam stawia się bardzo wysokie wymagania. Jest na przykład artystka o znakomitym głosie, ale na scenie rusza się jak czołg. Tam podobne numery nie przechodzą, do zawodu trzeba być przygotowanym wszechstronnie. Gdybyśmy mieli takiego perfekcjonistę, nie widzę problemów ze znalezieniem sponsora. Tylko czy potrafimy wskazać kogoś takiego?

Ja zatem postawiłem sobie cel następujący: będę handlował muzyką, której na rynku zachodnioniemieckim jest mało. Tak granej muzyki gitarowej jak robi ją Super Duo, tam nie usłyszysz, choć duetów, tercetów i kwartetów pojawia się mnóstwo. After Blues jest tak naturalny i szczery, że nikt nie zarzuci im sztampy, a na dodatek ekscytuje ta ciekawostka: bluesmeni z Polski. Z tego też względu postanowiłem pomóc Kwartetowi Renesansowemu, choć jest to zupełnie inny rodzaj muzyki, równie unikalny, więc można go dobrze sprzedać.

Natomiast nie widzę żadnych szans dla naszych gwiazd rocka czy muzyki pop. Trzeba być naprawdę super, by można się było przebić. A na razie, powiedzmy sobie szczerze, nie ma z kim wejść, czyli cała praca byłaby bez sensu. Ale są inni, którzy mogliby spróbować. Na przykład Recydywa, na przykład niektóre zespoły jazzowe – Walk Away, In Tune czy duet Szukalski–Szprot. Jak w każdym eksporcie, trzeba wyczuć tę lukę na rynku i umiejętnie się w nią wpasować.

Jestem oczywiście realistą, nie można wszystkiego osiągnąć od razu, należy się posuwać małymi krokami. Ale wiem, że moim zadaniem jest przede wszystkim to, że muszę dać pracę artystom.

★

Czy menażer jest w stanie zmusić artystę do pracy nad sobą? Z tym bywa różnie i nie wiem, czy zależy to wyłącznie od menażera, czy raczej od samego artysty. Przykładów negatywnych mógłbym podać mnóstwo, pozytywnych zaledwie kilka. Dla mnie jest rzeczą oczywistą, że trzeba być ciągle lepszym, robić więcej, udoskonalać siebie, ale niestety, nikogo nie można do tego zmusić. Jeśli artysta chce się naprawdę rozwijać, musi sam na to wpaść, menażer zaś powinien mu w tym jedynie pomagać. Większość muzyków osiąga pewien etap i popada w samozadowolenie. I zaczyna się powolny lub czasem raptowny spadek. Oczywiście, każdy natrafia w pewnym momencie na pułap swych możliwości, ale nie można tego traktować jako usprawiedliwienie własnego nieróbstwa.

Rzecz jasna, chciałbym zawsze pracować z artystami, którzy nie traktują swego zajęcia sezonowo, patrząc, jak szybko zgarnąć szmal, wyrobić sobie nazwisko i dalej jedynie odcinać kupony. Sztuka wymaga cierpliwości, artyści o tym rzadko pamiętają. Ja nauczyłem się być cierpliwy, choć z tego mam tylko wrzody na dwunastnicy.

Jest jeszcze za wcześnie, żeby o tym mówić, ale pół roku temu zacząłem pracować z pewnym młodym człowiekiem, którego nie zmuszam do pracy, bo sam wie, co ma robić. Chodzi na lekcje tańca, lekcje śpiewu, choć jest po szkole muzycznej. Jestem o niego spokojny, nie muszę go gonić, jedynie mu pomagam. Ale przyznam się, że coś takiego spotkało mnie pierwszy raz w życiu.

★

Trzeba sobie raz otwarcie powiedzieć, że tacy panowie jak ja po prostu są handlarzami towaru, który nazywa się muzyka. Do tego sprowadza się nasza praca. Im towar lepszy, tym lepiej się go sprzedaje. I nikt z tego tytułu nie powinien rozdzierać szat. Gdyby tę prawdę zrozumieli i menażerowie, i muzycy, może lepszy byłby nasz show business?

Zwierzenia Henryka Frąckowiaka, menażera zespołu Super Duo współpracującego również w promocji zagranicznej zespołów After Blues, Dixie Lovers oraz Kwartetu Renesansowego zanotował:

JACEK MARCZYŃSKI

LADY PANK ①

PIERWSZE LODY PRZEŁAMANE...

1.

W przerwach między piosenkami i w momentach, gdy muzyka nieco cichła, słychać było błagalne krzyki dziewcząt, skupionych przy scenie: *Jasiu, dlaczego jesteś taki smutny? Jasiu, uśmiechnij się!* Padały też prośby o *Obcego*, bo to jedna z nielicznych piosenek, w których On nie tylko gra na gitarze, ale także wyręcza Janusza Panasewicza jako wokalistę.

Przy krawędzi estrady – obstawionej nagrywającymi magnetofonami kasetowymi – podrygiwały w takt muzyki trzymane w rękach zdjęcia Tego, który nie chciał się uśmiechać. Były również plakaty domowej roboty, z tekstami w rodzaju *Jaś, kochamy Cię*, i był transparent z angielskim napisem. Jakoś nie udawało się go dobrze rozwinąć i z estrady cały czas dobrze było widać tylko jedno słowo: *again*.

Właśnie: 21 stycznia Lady Pank znowu znalazła się na estradzie. Po raz pierwszy od siedmiu miesięcy. Właściwie jeszcze trochę nieoficjalnie, chociaż ten występ zapowiedziały warszawskie gazety. Koncert dla pełnej sali Domu Kultury Zakładów „Ursus" – a więc dla około 600 osób – był rozgrzewką przed prawdziwą inauguracją, która nastąpiła cztery dni później w Domu Muzyki i Tańca w Zabrzu. W obecności kilku tysięcy słuchaczy i telewizji.

Chciałem, żebyśmy zaczynali elegancko – mówił mi menażer Lady Pank, Wojciech Kwapisz. Zespół stanął w szrankach rodzimego show businessu w nowym składzie. Perkusiste Andrzeja Dylewskiego, przebywającego w USA, zastąpił Jacek Wiesław Gola, który wniósł do zespołu bębny Tama, blachy Paiste'a i żywiołowość swych 23 lat. Trudno o lepszy przykład, że muzycy dobierają się w Lady Pank na szczególnych zasadach. Gola, tak jak Dylewski, grał wcześniej w grupie Mech i jak pierwszy perkusista Lady – Jarosław Szlagowski – w Oddziale Zamkniętym. A składu dopełnił Jerzy Suchocki z czarnym garniturem i dwoma klawiaturami na prawdziwie profesjonalnym stojaku. Jak elegancja, to elegancja...

Chociaż w Ursusie zespół – oprócz zagranej na początek *Kryzysowej narzeczonej* – wykonał jeszcze siedemnaście piosenek, Jan Borysewicz pozostał głuchy na prośby o *Obcego*. Może to nieeleganckо, ale mógł mieć ku temu powody: frustracje idola rockowego, który jest bohaterem tej piosenki, niezbyt dziś pasują do niego. Elegancja elegancją, uczciwość uczciwością...

Idąc na estradę głośno zastanawiał się, co powiedzieć publiczności. Skończyło się na: *Witamy wszystkich bardzo serdecznie po przerwie*.

Wystarczyło.

2.

Wojciech Kwapisz tak mówił mi na temat powrotu Lady Pank i wcześniejszych kłopotów zespołu: *Gdyby nie moja cierpliwość ta grupa rozpadłaby się już co najmniej kilka razy w przeszłości. Skupia tak różne charaktery, sposoby bycia i myślenia – prawdziwa „mieszanka wybuchowa". A do tego dochodził jeszcze Andrzej Mogielnicki, który miał swoje wizje... To co zdarzyło się 1 czerwca podczas koncertu we Wrocławiu stanowiło apogeum „szalonych" zachowań Janka. Jako naprawdę profesjonalny muzyk nie powinien dać się sprowokować, bez względu na to, w jakim był stanie...*

Zająłem się reaktywowaniem Lady Pank dla własnej satysfakcji, bo uważałem, że gdyby zespół nie wrócił, cała ta sprawa stanowiłaby tym bardziej groźny precedens dla polskiego rocka. Uważam też, że zespół ma jeszcze coś do powiedzenia w naszej muzyce rockowej... Nie wiem, czy długo będę z nimi pracował. To strasznie męczące... Wszystko zależy od chłopaków. Jeśli im coś się jeszcze przytrafi, nie będę już miał siły i ochoty, żeby ich ratować. Na razie wszystko wygląda dość optymistycznie. Przed czerwcową aferą – tak jak wszystkim zespołom rockowym – koncerty zaczynały nam „siadać". Już się zdarzyło, że w trakcie trasy muzycy mieli dzień wolny, bo organizator sprzedał zbyt mało biletów, żeby mu się opłacało robić koncert. W ciągu najbliższych miesięcy nic takiego nie grozi Lady Pank. Zobaczymy, co będzie, gdy emocje związane z powrotem grupy opadną...

3.

Podczas próby, która poprzedzała występ w Ursusie, do garderoby udało się przeniknąć kilkunastoletniej fance. Za co tak bardzo można lubić Lady Pank? *Zainteresowali mnie swoją muzyką, bo jako osoby nie są zbyt ciekawi* – odpowiada na moje pytanie zaskakująco poważnym tonem i zaraz dodaje – *No, z Januszem można jeszcze pogadać...* Gdy na chwilę pojawia się Panasewicz, wręcza mu, nieco wstydząc się, butelkę szampana. Ten wzbrania się, ale dziewczyna nie ustępuje: *Miałeś przecież niedawno urodziny...* Rzeczywiście, kilka dni temu skończył 30 lat. Szampan pozostał nie naruszony do końca pobytu Lady Pank w Ursusie.

Zaprzyjaźniony dziennikarz z prasy młodzieżowej podaje mi wyniki „ankiety", którą przeprowadził wśród fanek na sali. Tylko Panasewicz trochę zagraża Borysewiczowi pod względem popularności. Dziewczyny najbardziej lubią Borysewicza za to, że *jest przystojny i cierpliwy*. Panasewicza *za niebieskie oczy i za skromność*. Może to wszystko niepoważnie brzmi, ale takie nastolatki okazały się rzeczywiście sojusznikiem zespołu w najtrudniejszych chwilach. Dzięki nim młodzież bombardowała redakcje i różne instytucje listami i petycjami z prośbą o przywrócenie Lady Pank prawa do występów.



Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

PIERWSZE LODY PRZEŁAMANE

Powrót grupy zbiegł się z publikacją innego rodzaju listów na łamach prasy kulturalnej. Autor – kryjący się pod inicjałami C.S. – dzieli się takimi oto uwagami z czytelnikami „Przeglądu Tygodniowego": *...są postępki, których ani zbyt łatwo wybaczyć, ani zbyt szybko zapomnieć nie wolno. Zaliczam do nich haniebny i obrzydliwy wybryk byłego* (? – W.K.) *lidera zespołu Lady Pank, Borysewicza podczas występu na stadionie we Wrocławiu. Nie tylko naruszył on sporą liczbę artykułów określonych kodeksów (...) Jak się więc stało, na mocy czyjej decyzji i czym uzasadnionej, że zespół wraca na estradę?*

Redakcja „Przeglądu Tygodniowego" wyjaśnia, iż *Ministerstwo Kultury i Sztuki teleksem z dnia 12 czerwca ub.r., skierowanym do dyrektorów wydziałów kultury wszystkich urzędów wojewódzkich, zobowiązało do niewydawania zezwoleń na organizowanie imprez publicznych z udziałem Lady Pank do końca 1986 r.*

Ja dodam od siebie, że felieton wydaje mi się zbyt lekką formą dziennikarską, by w nim rozstrzygać, kto ma rację – nastolatki zachwycone powrotem Jana B., czy C.S. bijący na alarm, dzięki uprzejmości „Przeglądu Tygodniowego".

4.

Już po pierwszym koncercie. W pokoju, mającym być garderobą, pełno ludzi: poza muzykami Lady Pank – ich żony, narzeczone, znajomi, obsługa techniczna, dziennikarze z warszawskich pism, wreszcie miejscowi organizatorzy koncertu, którzy konferują z menażerem. Ten podsuwa kolejnym muzykom umowy do podpisania. Za koncert w Ursusie dostaną po 6 tysięcy, za reprezentacyjne Zabrze – dwa razy tyle.

Janusz Panasewicz przebiera się na środku pokoju, wzbudzając ogólną wesołość. Pozostali tym razem jakoś nie mogą się pogodzić z prymitywnymi warunkami i robią to po kątach.

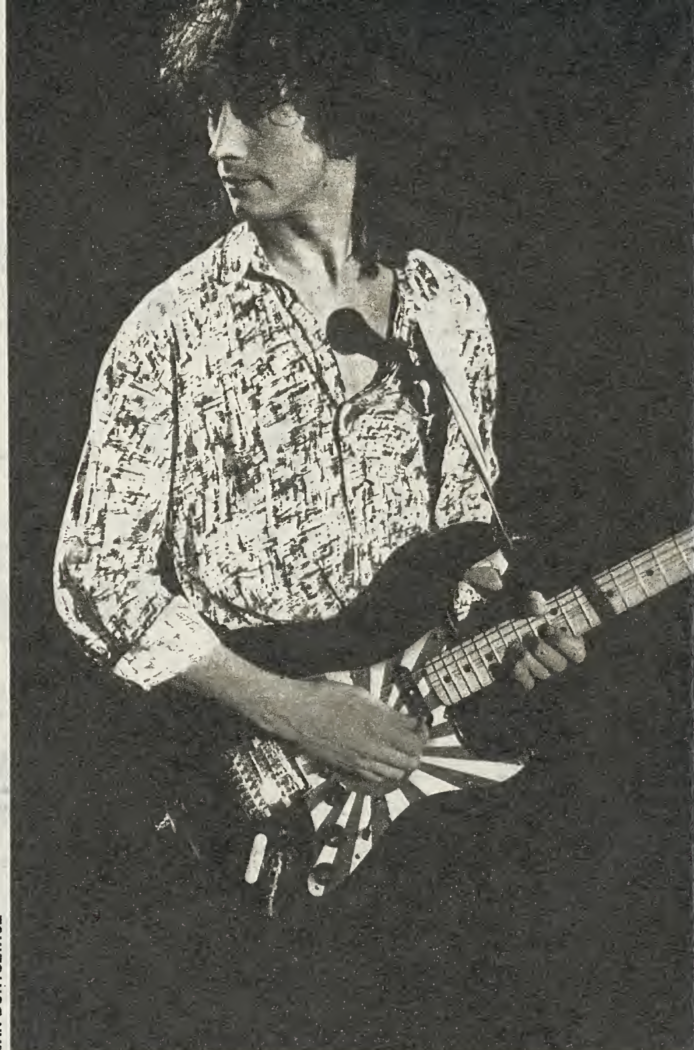
Grałem do pierwszej krwi – żartuje Jacek Gola, który dostał krwotoku w czasie trzeciej piosenki i borykał się z tym do końca występu. Wyjaśnienie jest proste: ma grypę i wysoką temperaturę, a perkusista w Lady Pank nie może narzekać na brak zajęcia.

Pierwsze lody przełamane, budujemy nową tamę – mówi z przekornym uśmiechem Paweł Mścisławski, chowając swoją gitarę basową do futerału. Ale myślę, że większość osób w tym pokoju tak naprawdę ma nadzieję, iż nowych tam na drodze Lady Pank nie będzie.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

LADY PANK ②

Nie wyróżniający się z zewnątrz niczym szczególnym dom jednorodzinny przy bocznej ulicy w Pruszkowie. W korytarzyku, na półce stos kartek pocztowych od wielbicielek. Życzenia świąteczne. Życzenia noworoczne. Na wierzchu leży pocztówka z życzeniami, aby także w 1987 r. *przy zgłuszonym odbiorniku uderzał w gaz.* Fanki – jak widać – pamiętają teksty piosenek, ale i potrafią wiele puścić w niepamięć. Adres podwarszawskiego schronienia Jana Borysewicza, znanego ostatnio także jako Jan Bo (po grudniowej konferencji prasowej Lady Pank pisano, że *postanowił zrezygnować z używania nazwiska),* szybko przestał być tajemnicą w najwierniej kibicujących zespołowi kręgach. *Po miesiącu małolaty nas odkryły* – mówi narzeczona Jana B., Honorata i opowiada o „koczowaniu" u różnych znajomych, które poprzedziło wynajęcie domu w Pruszkowie. W marcu zeszłego roku, gdy chwilowo mieszkali u Andrzeja Ludewa – wówczas menażera Republiki – spotkałem się z Borysewiczem, aby przeprowadzić z nim wywiad. Nie doszło to jednak do skutku: wysłuchałem tylko nerwowego monologu rozgoryczonego muzyka, który miał zupełnie dosyć komplikacji związanych z karierą Lady Pank, a nie chciał zrezygnować z tego zespołu i z własnych ambicji. Później był 1 czerwca i przerwany koncert Lady Pank z okazji Dnia Dziecka, który na wrocławskim stadionie okazał się Bardzo Złym Dniem Jana B.



JAN BORYSEWICZ

Na ścianach pokoju, spełniającego funkcję salonu, połyskują w styczniowym słońcu dwie Złote Płyty, przyznane przez Tonpress za pierwszy longplay i za jeden z singli. W kącie miniwieża, obok kasety. Z etykiet wynika, że zawierają nagrania Level 42, Ultravoxu, The Clash, Perfectu i Spirituals And Gospel Singers. Leży też compact-disc grupy Toto w japońskim wydaniu. Na środku pokoju baraszkują trzy psy: dwa jamniki i chart (tylko jeden jamnik należy do Jana B. i jego narzeczonej). Jakby im nie przeszkadza muzyka dochodząca z dołu. W piwnicy kolejny dzień ćwiczy Lady Pank. Do powrotu na estrady zostało mniej niż tydzień. W przerwie próby rozmawiam z Janem Bo.

JAN BO

– Słyszałem, że zgodziłeś się wystąpić w dokumentalnym filmie reżysera Andrzeja Titkowa, który ma dotyczyć ciebie i zeszłorocznego zawieszenia działalności Lady Pank...

– *Pomysł był taki: co dzieje się z człowiekiem, który znalazł się na straconej pozycji, a jeszcze niedawno był idolem. W momencie, gdy okazało się, że zespół jednak wraca, chyba należało zrezygnować z tego filmu. Ale reżyser Titkow nadal jest zainteresowany. Były już wstępne rozmowy...*



– Czy nie masz oporów, aby brać udział w tego rodzaju przedsięwzięciu? Na pewno nie obejdzie się bez roztrząsania zdarzenia z 1 czerwca...

– *Raczej nie mam takich zahamowań. Ale liczę, że będzie to film z sensem... Jeszcze raz pokazać się w telewizji i przepraszać? To już byłoby bezcelowe... A taki film może okazać się dobry. Jeśli będzie inaczej to ani ja, ani zespół nie zgodzimy się na jego rozpowszechnianie.*



– Skoro wymyśliłeś sobie nowe „nazwisko", to czy nie myślałeś, aby wrócić na estrady z nową, inną grupą?

– *Nie. Uważałem, że zespół Lady Pank powinien nadal pracować, bo szkoda byłoby stracić to, co udało się osiągnąć od 1982 r. Inna sprawa, że długo nie było wiadomo, czy pojawi się taka możliwość...*

– W ciągu przymusowej, siedmiomiesięcznej nieobecności Lady Pank udzielałeś się jako muzyk studyjny, biorąc udział w nagrywaniu płyt Grzegorza Ciechowskiego i Jacka Skubikowskiego. Ale wygląda na to, że nie miałeś czasu (a może ochoty?) na komponowanie nowych piosenek. W każdym razie w programie pierwszych koncertów Lady Pank podobno zabraknie premierowych utworów...

– *Ponieważ będzie grało z nami dwóch nowych ludzi, zdecydowałem się na repertuar złożony z dawnych przebojów i z kompozycji z płyty „LP 3", których – z oczywistych powodów – nie zdążyliśmy zagrać na koncertach. Mam już nowe utwory, ale jeszcze nie wiem, kiedy zaczniemy je wykonywać podczas występów.*

– Czy dlatego, że brakuje do nich tekstów? Mówi się, że ciągle nie jesteście zdecydowani, jak sobie radzić w tej dziedzinie po rozstaniu z Andrzejem Mogielnickim.

– *Nie, teksty nawet są. Ale na razie chcę, abyśmy się skupili na piosenkach znanych*

już z płyt; żeby były grane jak kiedyś lub nawet lepiej. W aranżacjach kompozycji z longplaya „LP 3" nie ma żadnych zmian, bo zależało mi, aby zabrzmiało to z estrady tak, jak powinno wypaść na płycie. Muszę się przyznać, że ja tej płyty słuchać nie mogę. Z powodu złego zgrania, czy może – wytłoczenia, brzmi fatalnie.

– Andrzej Mogielnicki był nie tylko tekściarzem Lady Pank i współautorem nazwy zespołu, ale także – głównym pomysłodawcą artystycznego credo grupy. W jednym z wywiadów powiedział na twój temat: *Płyty Lady Pank tworzone są na takiej zasadzie, że Janek musi podporządkować się ogólnej koncepcji.* I chyba tak właśnie było...

– Zgadza się... Ale muzyczny styl Lady Pank był tylko mój. Brzmienie Lady Pank to moja gitara. Ja też zawsze aranżowałem pozostałe instrumenty.

– Jednak w pierwszych latach działalności zespołu można było odnieść wrażenie, że niektóre aranżacje zdradzały zbyt silny wpływ The Police (np. *Mała Lady Pank*), a pisane przez ciebie proste melodie podporządkowane były jak najlepszemu wyartykułowaniu tekstu...

– Nie zamierzam się wypierać, że przez jakiś czas przeżywałem fascynację zespołem The Police... Jeśli chodzi o kulisy współpracy z Andrzejem Mogielnickim, to zawsze było tak, że najpierw powstawała moja, krótka i zwarta kompozycja. A ponieważ on zwykle chciał napisać więcej – zgadzałem się, żeby canto miało zamiast czterech taktów osiem lub szesnaście. Zgadzałem się, bo pracowaliśmy r a z e m.

– Ukoronowaniem krajowych sukcesów Lady Pank miała być kariera na rynkach anglosaskich, do czego Andrzej Mogielnicki początkowo odnosił się bardzo sceptycznie (jak wynika z jego wypowiedzi dla prasy). Później wam obu udzielił się entuzjazm... Myślę, że teraz już możesz podsumować znaczenie „amerykańskiego epizodu" dla zespołu.

– Kontakty z Amerykanami miały dobrą i złą stronę. Dobrą, że grupa mogła wyjechać i mieć nadzieję, iż przy dużym nakładzie pracy zaistnieje na Zachodzie. A zła strona... Po wydaniu w kraju naszego pierwszego longplaya polska publiczność czekała na coś nowego, a tymczasem zagraniczni producenci znali Lady Pank z „eksportowej", anglojęzycznej wersji tej płyty (wydanej przez MCA) i chcieli od nas tylko takiej muzyki.

– Jednak w końcu spróbowaliście zrobić coś innego „na eksport", z pomocą Phila Garlanda. Jak wynika z wydanego przez Tonpress singla *Sly/This Is Only Rock'N'Roll* rezultat tych sesji nagraniowych był dyskusyjny – Lady Pank zaczęła skłaniać się w stronę tuzinkowej, amerykańskiej komercji rockowej...

– Nie dam powiedzieć złego słowa na komercyjny rock amerykański. Zawsze podobała mi się taka muzyka... A jeśli idzie o wspomniane nagrania: kompozycję Phila, „Sly", bardzo przerobiłem, a z kolei nowa aranżacja angielskiej wersji „To tylko rock and roll" wynikła z jego pomysłów. Gdy Phil przyjechał, nie byłem jeszcze gotowy z nowym repertuarem, na dodatek cała kapela była bardzo przemęczona... Phil wziął ze sobą te taśmy i kiedy ostatni raz kontaktowaliśmy się, nadal optymistycznie zapatrywał się na nasze szanse w USA...

– W utworach z longplaya *LP 3* dostrzec można rozwój muzyczny...

– Powiedzmy sobie szczerze: gdy zespół Lady Pank zaczynał grać, miałem na swoim koncie ledwie kilka piosenek. Do tej pory nie chcę o sobie mówić jako o k o m p o z y t o r z e, bo nie jest to dziedzina, w której mógłbym sobie pozwolić na wszystko. Faktem jest jednak, że były już tygodnie, gdy więcej czasu poświęcałem na komponowanie piosenek, niż na granie.

– Czy możesz sobie przypomnieć pierwszą kompozycję, z której byłeś naprawdę zadowolony?

– Chyba „Zamki na piasku"... Mógłbym tu też wymienić „Vademecum skauta", pomyślane jako „standard" w repertuarze Lady Pank. Zresztą jest to piosenka, którą nadal wykonujemy z wielką przyjemnością, podczas gdy kilka innych, starszych utworów musiałem przearanżować także z tego powodu, że po prostu już nas znużyły, obrzydły nam... Później np. bardzo cieszyłem się z utworu „Czas na mały blues". Była to jedna z nielicznych piosenek z longlaya „Ohyda", do której miałej naprawdę przekonanie...

– Czy teraz dłużej pracujesz nad poszczególnymi piosenkami niż dawniej?

– Wydaje mi się, że tak... Z początku szło mi to równo, szybko. Obecnie nie zależy mi na rozbudowywaniu muzyki Lady Pank „do oporu", ale chcę, żeby zespół miał kłopoty ze „zrobieniem" utworu podczas prób, a później satysfakcję z grania go na koncertach.

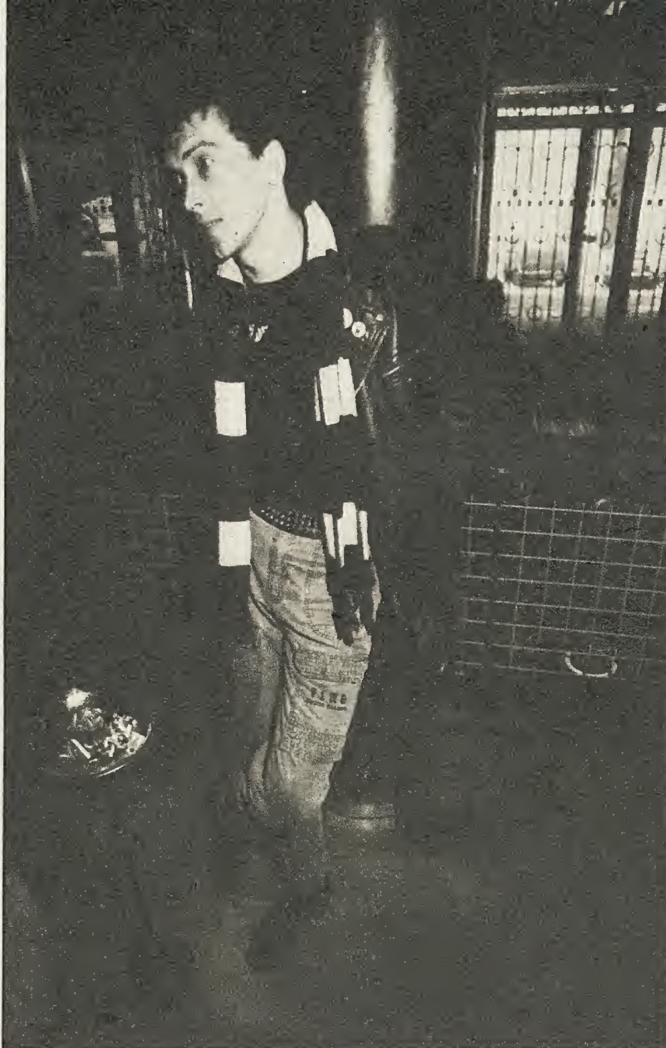
– Czego jeszcze możemy spodziewać się po Lady Pank w najbliższej przyszłości?

– Chciałbym, żeby nie była to taka zupełna komercja jak do tego czerwca. I żeby nie zdarzało się tak jak kiedyś, że z paczek fajnie leciało, ale tekst zupełnie do nas nie pasował, a ludzie na widowni „kupowali" numer bez mrugnięcia okiem, bo już go znali z radia...

– Masz ochotę wrócić na estradę?

– Jeżeli całe życie albo marzyło się o niej, albo na niej grało, to odpowiedź może być tylko jedna.

PS. Jan Borysewicz, autoryzując ten wywiad 2 lutego, miał już za sobą blisko 10 koncertów „nowej" Lady Pank. Mówił, że jest bardzo zadowolony, mile zaskoczony znakomitym przyjęciem i chciał, aby w tekście koniecznie znalazło się podziękowanie dla fanów zespołu: *jesteśmy z Wami – tak jak Wy z nami.*



JANUSZ PANASEWICZ

CZŁOWIEK JANA BO (?)

Nie mam wątpliwości, że wybieram właściwy przycisk na tablicy domofonu, bo obok czyjaś ręka napisała długopisem: *Januszku!* (Jak się później dowiedziałem, ta część bramy pokryta była gęsto tego rodzaju „korespondencją", ale jej adresat – chcąc dobrze żyć z lokatorami domu – któregoś dnia wziął kubeł farby, pędzel i zrobił malowanie. Dziewczyny z Warszawy już wiedzą, że nie należy tu pisać i że On nie ma telefonu w mieszkaniu, które wynajmuje. W rezultacie, gdy mają coś do przekazania – raczej wiadomo co – to znaczą wnętrze budki telefonicznej, znajdującej się po drugiej stronie Nowego Światu. Przyjezdne dziewczyny zwykle nie mają pojęcia o tym wszystkim i pewnie za jakiś czas znów będzie musiał zabawić się w malarza).

Pokój, do którego wprowadza mnie Janusz Panasewicz, nie robi wrażenia locum rockowego idola i przypomina o upodobaniu nieobecnego właściciela lokalu do starych mebli. Panasewicz ma swój dom nadal w Olecku, a z tego wszystkiego, co tu widać na pierwszy rzut oka, bodaj tylko czerwony walkman, leżący na łóżku, jest jego własnością. Jak się okazuje, do walkmana włożona jest kaseta z roboczymi wersjami nagrań, które przygotowuje na swoją płytę solową. Od nich też zaczynamy naszą rozmowę, chociaż na pewno nie doszłoby do niej, gdyby nie mający nastąpić za kilka dni powrót Lady Pank...

Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ







– W rockowych rubrykach warszawskich dzienników można było ostatnio przeczytać, że „wakacje" spowodowane zawieszeniem działalności Lady Pank poświęciłeś *na wypoczynek i urządzanie domu*. A okazuje się, że szykujesz taką niespodziankę... Dlaczego zdecydowałeś się na realizację własnej płyty?

– Bo wierzę w ten projekt. Bo prawie nikt nie wykonuje u nas zwykłej, nowoczesnej muzyki rozrywkowej. A ja chcę i sądzę, że jak będzie dobra, to znajdą się nabywcy. Niedawno spotkałem liczącego się muzyka rockowego. „Co ty, do płyty się przymierzasz? – zdziwił się – Nie widzisz, jaki zastój?" A ja mu na to: „Ludzie, bo nic nie robicie!". Zapewniłem sobie współpracę kilku instrumentalistów, którzy chcą coś zrobić.

– Jak Borysewicz zareagował na ten twój pomysł?

– Przede wszystkim ucieszył się, że przy okazji własnej płyty po raz pierwszy odważyłem się napisać kilka tekstów. Bo chyba liczy, iż także mógłbym pisać dla Lady Pank. Nie przeszkadza mu, że kombinuję coś na boku – wystarcza, że jestem nadal „jego człowiekiem".

– Dlaczego zdecydowałeś się dołączyć do „odrodzonej" Lady Pank?

– Ten zespół dużo zrobił dla mnie i dużo się w nim nauczyłem. Co by o Janku nie mówić – ma wyjątkowo rzetelne podejście do muzyki.

– Czy zawsze układało się dobrze między wami?

– W momencie powstawania Lady Pank założył sobie, że będzie robił w tym zespole prawie wszystko: komponował, grał, śpiewał, aranżował. Andrzej Mogielnicki wytłumaczył mu że nie da rady i stąd ja się wziąłem. Zresztą – prosto z wojska, gdzie odbywałem służbę, śpiewając w zespole estradowym. W Lady Pank mniej więcej przez pierwsze dwa lata czułem się gorszym muzykiem, bo nie grałem na żadnym instrumencie, a Janek nie żałował mi ostrych uwag. Ale z perspektywy czasu uważam, że zwykle miał rację...

– Myślę, że te gorzkie chwile osłodziła ci błyskawicznie zdobyta popularność. Czy kiedykolwiek spodziewałeś się, że zostaniesz wokalistą rockowym i to w zespole robiącym w kraju furorę?

– Miałem takie chłopięce rojenia. W wieku kilkunastu lat uwielbiałem Led Zeppelin i wyobrażałem sobie, że będę takim wokalistą jak Robert Plant, ale... z gitarą. Później śpiewałem z amatorskim zespołem Five Boys z Ełku, z którego – już bez mojego udziału – powstała szerzej znana grupa Ogród Wyobraźni. W moich ambicjach utwierdziła mnie nauka w średniej szkole muzycznej, w klasie fortepianu... Jeśli zaś idzie o mój gust, to gdy trafiłem do Lady Pank, ciągle jeszcze byłem na etapie Led Zeppelin, King Crimson i podobnych zespołów. Musiałem dopiero przekonać się do nowszej muzyki jak np. The Police i po obcowaniu z nią na co dzień stwierdziłem, że jest naprawdę świeża i bardzo dobra. Musiałem też zmienić sposób śpiewania: to bardziej krzyczeć, to bardziej melorecytować.

– Jak odnosiłeś się do tekstów Andrzeja Mogielnickiego, które wykonywałeś w Lady Pank?

– Często potrafił napisać coś, o czym myślałem, a czego sam nie umiałem powiedzieć. Zdarzało mu się też pisać numery, które zawsze mnie denerwowały i wykonywałem je niechętnie, nie pasowały do mnie. Zdaje mi się, że powinien tylko tak pisać, jak czuje, a nie – zabawiać się „grepsami". Oczywiście bardzo sobie cenię profesjonalizm Andrzeja w tej dziedzinie i skorzystałem z jego pomocy przygotowując repertuar na płytę solową.

– Od pewnego momentu stałeś się centralną postacią podczas koncertów Lady Pank...

– Chłopcy byli pewni, że już wszystko, co trzeba, umieją. Bawiło ich, że mogą dobrze zagrać koncert nie angażując się zbytnio. Poczuli się tylko instrumentalistami. Zaczęło się: „Panas to załatwi, Panas zrobi show". A ja nie mam usposobienia człowieka, który musi być „z przodu". Owszem, potrzebuję audytorium. Obecność ludzi mnie „rajcuje", gdy śpiewam. Ale nie odczuwam tak bardzo potrzeby pokazywania się na estradzie. Właściwie mógłbym śpiewać zza kulis, albo z garderoby...

– Czy miewasz tremę?

– Nie mam. I to jest najgorsze. Nie mam, bo zwykle widzę, że publiczność – przynajmniej ta pod estradą – niezbyt rozumie o czym śpiewam. Zresztą nie da się ukryć, iż teksty jak „Twój normalny stan" czy „Ludzie z Marsa" nie są adresowane do 12-letnich dziewczyn... No więc widzę, że dla znacznej części publiczności ważniejszy jest show i to, jak jestem ubrany... Zwykle wybieram sobie wzrokiem jakąś parę na widowni i śpiewam dla niej. Czasami obserwuję jakiegoś dziadka z dzieckiem, które lubi Lady Pank. I po którymś numerze z rzędu można dostrzec, że ten starszy człowiek już coś chwyta z tego, o czym śpiewam. Coś mu „pasuje". I to jest bardzo sympatyczne... Nie chciałbym jednak, aby ktoś odniósł wrażenie, że lekceważę większość naszych fanów. Bardzo ich szanuję, bo dzięki nim mam na masło i ser. I mogę być tym, kim jestem. Lady Pank to zespół z założenia popularny i dlatego uważam, że mój zawód nie ogranicza się do estrady. Zawsze staram się mieć czas dla naszych sympatyków...

– Zdaje się, że do zeszłorocznego czerwca nawet na próby niewiele mieliście czasu...

– Rzeczywiście, nigdy nie można było się skupić. Na próby miewaliśmy co najwyżej tydzień. Janek mówił – to zrobimy tak, tamto inaczej, „Mogiel" nas doglądał, ale nie była to normalna praca, bo wiedzieliśmy, że zaraz potem zacznie się następna trasa. A gdy kończyła się – znów zamykaliśmy się w piwnicy i zaczynało się granie. Na sprawy prywatne było niewiele czasu. Wszystkich nas to bardzo dużo kosztowało. Towarzysko układało się między nami świetnie, ale pojawiały się niedobre „napięcia psychiczne"...

– Zanim doszło do pamiętnego, oględnie mówiąc – przykrego zdarzenia na wrocławskim stadionie, Lady Pank zyskała wątpliwy rozgłos dzięki swym „ekscesom" w hotelach i restauracjach. Myślę, że możesz to już na chłodno skomentować...

– Po jednym z takich zdarzeń Jacek Skubikowski powiedział mi: „Chcieliście być na topie – to macie". Nie tylko nam przytrafiały się takie „kłopoty", ale z powodu naszej popularności najbardziej rzucaliśmy się w oczy i chyba najczęściej byliśmy prowokowani. Inna sprawa, że ten zespół ma w sobie coś takiego, iż musi odpowiedzieć na zaczepkę. Może to głupio brzmi, ale taka jest prawda. Gdybyśmy nie byli inni, to pewnie nie byłoby takiej muzyki. I dlatego trochę obawiam się wznowienia koncertów. Boję się, a bardzo chcę.

– Jaki, twoim zdaniem, powinien być nowy repertuar Lady Pank?

– Ten zespół nie musi być grupą, która coś rzeczywiście w rocku odkrywa. Po prostu numery „muszą się bujać", a Lady Pank powinna trzymać się pewnej konwencji i pracować. Mam nadzieję, że Janek znów zacznie żyć muzyką, bo bez tego nie ruszymy naprawdę.

Z muzykami Lady Pank rozmawiał WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

CZŁOWIEK JANA BO (?)

JANUSZ PANASEWICZ



PAWEŁ MŚCISŁAWSKI



LADY PANK ③





Zdjęcia:
ANDRZEJ
KIEŁBOWICZ



Z





GLEBA DLA BLUESA '87

1. Na początku 1984 roku pojechaliśmy z Witkiem Pawłowskim do Katowic. Witek napisał wtedy w tekście „Gleba dla bluesa": *W Akancie mówią, że Irek już nie popuści, on za długo czekał na kolejną szansę.* I *że... chodziło o grupowy interes, żeby środowisko wreszcie się przebiło.* I też, że Dudek przeraził się, *że znów musi zakładać nową kapelę, później następną i tak już do końca.*

Jest początek 87. Dudek zakłada the DUDIs, kolejną po Shakin' Dudi kapelę. Zakłada Stowarzyszenie Bluesowe, żeby zintegrować środowisko. Na spotkaniu założycielskim w Łabędach (koniec świata prawie) nie ma żadnego z wymienionych w tekście Witka śląskich muzyków bluesowych. W ogóle mało muzyków. Nikt chyba nie chce Irkowej integracji. Albo – nie wiedzieli.

2. Trzy lata to krótko? Lata boomu bluesowego, wielotysięcznej publiczności na Rawie i w Olsztynie, i w Łodzi, i w Sopocie (na festiwalach bluesowych). To lata płyt After Blues, Nocnej Zmiany Bluesa, Leszka Windra, Jasia Skrzeka, trzech płyt grupy Dżem, paru reedycji i trzech nowych Tadeusza Nalepy. Okres dwóch wydanych płyt Dudka – bluesowej i Shakin' – i jednej już nagranej oraz wydawanej: the DUDIs. A jeszcze paru podobnych sukcesów. Sukcesów?

Różnie sprzedają się te płyty, różny efekt przynoszą koncerty. Że boom bluesowy? Że tłumy? Bluesowa płyta Dudka rozeszła się bodaj w nakładzie 30 tysięcy, na pewno mniejszym niż jego płyta *Shakin'*.

Cienka jest warstewka akceptacji bluesa. I podejrzana: niektórzy mówią, że blues to koń trojański. Niby łagodniejsza muzyka. Najprostszy sposób, żeby usunąć rock. Z umysłów i uszu.

Nieco dziwne rozumowanie. I spróbujcie je zastosować do takich kapel, jak Rolling Stones, The Doors. Do Jimi Hendrixa, Janis Joplin, Boba Dylana i wielu, wielu innych.

3. Leśniczówka, schronisko dla bluesa w Parku Kultury w Chorzowie. Jeden z nielicznych materialnych efektów blues-boomu. Zimno, trzeba grać w kożuchu, w kurtce. Co kto ma. Co tam, wszędzie zimno. Ale grać trzeba. Na Śląsku grywało się i w gorszych warunkach.

Tu w październiku '86 Winder, Kawalec i Giercuszkiewicz – dawniej Krzak i Dżem – nagrali płytę. Niby kolejną płytę Leszka. Ale to trochę nie tak. W Warszawie zbiera się trzech muzyków, od razu robi się z tego – powiedzmy – Tomasz Lipiński Band. Taką nazwę łatwiej sprzedawać, łatwiej redaktorom przełknąć. Tym łatwiej, im muzyka lepsza, bo broni się sama. Na Śląsku mniej jest tekstów, mniejsza chęć do ich wykonywania. Za to więcej wspólnego grania, improwizowanych składów. Wieczorów w „Akancie", które czasem kończą się czarną dziurą i materialnymi stratami, ale dają też często znakomitą muzykę. Z której zostają tylko wspomnienia, bo któżby śląskie granie rejestrował? I po co? To się nie zmieniło.

(W kwestii strat materialnych. Jest prośba: Jakby ktoś widział gitarę Andrzeja Urnego, niech da znać. Choćby mnie).

W schronisku dla bluesa ćwiczy obecnie zespół Kat. Dosyć mało bluesowy zespół. Ale to też nikogo nie dziwi. Taka gleba.

4. Coraz więcej na Śląsku innej muzyki. Innej niż blues. Pełno nowej fali, czasem nawet bardzo zimnej. Dużo bardzo – młodego jazzu. Tego najlepszego. Część wyrosła i z big bandu Dudka. No, może nie wyrosła, Pick Up grywał już w 1980 roku. Dudek dał im szlif estradowy, dał parę złotych na sprzęt. Dał więcej pewności siebie. To niewątpliwe. Łatwiej teraz warszawskim redaktorom pisać, mówić i puszczać w radiu Young Power, Trio, Pick Up czy D-Box. Jeśli mówimy tylko o kapelach związanych z Popkiem czy Bronkiem Dużym. Jest też reggae.

Blues na Śląsku, to praktycznie tylko Dudek. Monopol się zrobił. Winder gra – jak mówi – muzykę obrzydliwą, nie bluesa. Józef Skrzek – prawie pomnik, już dawno nie gra bluesa. Jasiu – tak, ten jeszcze tłucze w czarne i białe klawisze.

Krzaka nie ma, Urny w nowym WooBooDoo.

Jest jeszcze Dżem. Może najświetniejsza ogólnopolska kariera. Na każdej „Rawie" zespół najbardziej oczekiwany. Najwięcej bisujący. I pewnie dlatego wielu nie wie, czy oni aby na pewno grają bluesa. Ortodoksi wybrzydzają – jak można grać i bluesa, i reggae, i rock. (Andrzej Matysik: *chociaż wydaje mi się, że w grze tej grupy coraz wyraźniej ruty-*

METAL PRZ

Wybór padł na kwiecień chyba dlatego, że miesiąc ten nie wpisał się jeszcze w naszym kraju do kalendarza wielkich imprez. Oczywiście można było zdecydować się na inny termin np. luty, dbając o to, by młodociani zwolennicy ostrej muzyki rockowej nie musieli opuszczać swoich ukochanych szkolnych ław. Jednak czy skromne dwa dni mają jakiekolwiek znaczenie wobec całorocznych, ciężkich zmagań z losem?

Tak więc grupa ludzi zahartowanych w propagowaniu muzyki młodzieżowej w naszym kraju postawiła na swoim i... 4 i 5 kwietnia ubiegłego roku zjechało do Katowic kilka tysięcy ludzi, by na deskach Spodka dokonać oczyszczenia dusz w rytmie muzyki heavy metal w wykonaniu polskim i zagranicznym. Ci, których ciężki rock nie interesuje też mieli frajdę, mogąc obejrzeć, a co odważniejsi także poznać, niewyspanych, kolorowo i nieco dziwnie ubranych, długowłosych młodych ludzi.

Pierwszy festiwal muzyki heavy metal „Metalmania '86" tętnił pełnią życia. Podczas gdy zagorzali metalowcy w godzinach popołudniowych oddawali się w Spodku uciesze współżycia z muzyką, organizatorzy raczyli się nerwosolem w obawie, że ktoś wykręci im jakiś numer, uniemożliwiający kontynuację imprezy. Obawy były jednak płonne, gdyż ani tłum metal fanów nie wysadził miasta w powietrze, ani recenzenci nie rwali włosów z głowy, że nasz heavy metal raczkuje na samym dnie światowego poziomu. Co prawda było kilka wpadek, ale że muzycy to ludzie inteligentni, ci którym nie udało się, zdecydowali się na definitywne zakończenie kariery, inni zamknęli się na cztery spusty, by odczekać pewien czas, poświęcając się uatrakcyjnianiu swojego programu. Jednak większość wykonawców występujących na „Metalmanii" ujawniła swoje zdolności do komponowania muzyki ciekawej i, co warte podkreślenia, nowoczesnej. Mieliśmy zatem możliwość posłuchania thrash metalu przypominającego brzmieniem odgłosy pracującej na najwyższych obrotach sieczkarni, szybszego od prędkości światła speed metalu, black metalu wykonywanego przez ludzi mających tak dużo grzechów na sumieniu, że nie pozostało im nic innego niż pakt z

TEST FOBII – KREON



DŻEM



JAN SKRZEK

niarstwo bierze górę nad spontanicznością i żywiołowością...)

Gdy nasi są dobrzy, to zawodowcy. Gdy cudzy są dobrzy – to rutyniarze. Polski kocioł.

Został Dudek i „Rawa". I pytanie, co z nią? No bo mówi Dudek: *zrobimy jeszcze raz Spodek, przyjdą tłumy, a my im damy to samo, co dotąd?* Po co? Jeszcze raz Dżem, Nalepa, Martyna (czy ona gra bluesa? też nikt nie wie) i oczywiście Big Band Bluesowy Ireneusza D.

Który jest zresztą wciąż lepszy i lepszy, o czym na Śląsku mówią wszyscy.

I za to Dudka cenią i mówią, że tu on jest w porządku. Choć mówią też, że przesada, żeby teraz odgrzewać jeszcze raz Shakin' Dudi, grać Łomże i Sokołowy Podlaskie. Już po oficjalnym zakończeniu działalności. Ale może to plotki, mam nadzieję. Może mu zazdroszczą pieniędzy. I popularności. Kontaktów.

Bo taką na przykład regionalną telewizję ma gwiazdor opanowaną kompletnie: Dudek z piłkarzami, tłumaczy im co to harmonijka, Dudek w deszczu biegnie za samochodem, z którego pan redaktor przeprowadza wywiad: *panie Dudku, co pan tu robi w spodenkach gimnastycznych i trampkach.*

Ano, biegnę sobie do celu.

Jeśli zaś idzie o Federację Bluesową, wszyscy przypominają sobie poprzednią rockową. Kiedy to Winder i Dudek sprosili rockmenów na wtedy wznoszącej fali. Hołdysa, Jackowskiego i innych. A jak przyjechali, muzycy i redaktorzy, wszyscy zaczęli się z wszystkimi kłócić. I nic z tego nie wyszło.

I teraz też pewnie tak będzie, mówią.

Z tą różnicą, że dziś nikt się już z nikim nie kłóci. Wszyscy wszystko wiedzą.

Takie czasy.

MIROSŁAW MAKOWSKI

ED METALMANIĄ

szatanem, jak i koktajlu zwanego black-speed metalem, będącego muzyką tak szybką, że sam diabeł jej nie dogoni. Po dwudniowych zmaganiach z niedoskonałościami natury technicznej i, na szczęście, mniejszymi niedociągnięciami warsztatowymi, grające i słuchające towarzystwo szykowało się do powrotu w rodzinne strony, a organizatorzy, wobec braku aferalnych wydarzeń, zacierali ręce wychodząc ze słusznego założenia, że druga „Metalmania" naszej spragnionej muzyki młodzieży z pewnością się należy. Mówiąc zatem odjeżdżającym do zobaczenia za rok, zasiedli w pełni optymizmu do opracowywania programu następnego festiwalu. Jak mówili, tak zrobili.

„Metalmanię 87" zaplanowano, podobnie jak ubiegłoroczną edycję imprezy, na pierwszy piątek i sobotę kwietnia (proszę wybaczyć, że tekst ten nie będzie recenzją z występów uczestników festiwalu, ale w chwili gdy piszę te słowa, za oknem leży śnieg, a do „Metalmanii" pozostało jeszcze trochę czasu).

Katowicki festiwal jest imprezą o charakterze promocyjnym. Uzyskane ze sprzedaży biletów wpływy, oprócz pokrycia kosztów, mają być przeznaczone na akcje reklamowe, mające na celu umożliwienie nagrania płyt przez nowe, najlepsze na festiwalu zespoły. Oczywiście mogą podnieść się głosy, że są to tylko nierealne obiecanki, bo przecież ubiegłoroczna „Metalmania" miała podobny charakter, a żaden zespół płyty nie wydał. Nie ukazał się też obiecywany album składankowy z nagraniami najlepszych zespołów. Jednak „Metalmania '86" była przede wszystkim edycją doświadczalną, a brak finansów uniemożliwił rejestrację koncertów na sprzęcie najwyższej jakości. Poza tym zeszłorocznym występem na scenie Spodka większość dobrze zapowiadających się zespołów po raz pierwszy pokazała się szerszej publiczności. Należało więc dać czas grupom na rozreklamowanie swojej muzyki podczas występów na festiwalach, przeglądach, prezentację w radiu i w prasie. Czas pracował zatem dla tych, którzy mieli operatywnych menażerów załatwiających sesje nagraniowe w studiach radiowych.

Organizatorzy zdając sobie sprawę z niedoskonałości systemu kwalifikacji amatorskich zespołów, jaki z konieczności zastosowano przy ubiegłorocznym festiwalu, zdecydowali się na radykalną zmianę reguł eliminacji. Zrezygnowano z przesłuchania kaset, proponując zorganizowanie zamkniętego miniprzeglądu w chorzowskim klubie „Leśniczówka", na którym wystąpić miało grono wytypowanych zespołów. Decyzja trochę brutalna ze względu na to, że młode grupy, które nie wystąpiły w Jarocinie i nie umieściły swoich nagrań na liście Metal Top 20, zostały z góry skazane na uczestnictwo w festiwalu z pozycji szarych obserwatorów. Takie są jednak surowe prawa show businessu. Do występu na wspomnianym wyżej przeglądzie zakwalifikowano 14 zespołów. Oprócz grupy Test Fobii-Kreon, która podobno miała wówczas zawiesić działalność, zaproszono wszystkich laureatów „Metalmanii '86" (Voo Doo, Stos, 666 XHE). Jak niewdzięczne okazały się wyróżnione w roku ubiegłym zespoły, niech świadczy fakt, że wystąpił tylko jeden z nich. Grupa 666 XHE przysłała jedynie swojego przedstawiciela, który zaskoczył zebranych wiadomością, że jeden z muzyków grupy poszedł do wojska, a drugiemu żona zabrania grania muzyki. Reszta załamała się psychicznie, obiecując jednak, że po powrocie filara zespołu ze służby wojskowej i rozwodzie drugiego muzyka (?) powrócą do czynnego uprawiania heavy metalu. Zespół Voo Doo także zrezygnował z występu, bo podobno scena „Leśniczówki" była za mała, menażer wyjechał za granicę, a oni w pocie czoła pracują teraz nad planem akcji mającej zapewnić im ogólnopolski rozgłos i nie mają czasu na jakieś tam festiwale. Jedynie Stos, choć także w okrojonym składzie, nie zawiódł organizatorów, przedstawiając swój nowy program, który pozwolił im na zakwalifikowanie się do kwietniowej rozgrywki. Resztę występującą w eliminacjach stanowili dwaj uczestnicy „Metalmanii '86" i „Jarocina 86" (Dragon, Wilczy Pająk) oraz występujące również w ubiegłym roku na festiwalu jarocińskim Hammer, Lord Vader, Open Fire, Układ N, Destroyer, Sguier, Dama Pik, Viking, Imperator. Zapomniano o olsztyńskim Vaderze, który co prawda w Jarocinie nie wystąpił, ale braku aktywności w zeszłym roku nie można było zespołowi zarzucić. Każdy z uczestników miał 20 minut na zaprezentowanie swoich umiejętności. Po występie ostatniego zespołu komisja kwalifikacyjna w składzie... trzech osób (panowała wówczas epidemia grypy) wybrała się na tajną naradę. Ilość zespołów, które miały być dopuszczone do kwietniowej batalii na scenie Spodka, nie była ograniczona. Brano pod uwagę aktualne walory muzyczne, puszczając w niepamięć przeszłe niepowodzenia. Zakwalifikowano ostatecznie 6 zespołów, z których najwyżej oceniono wrocławski Open Fire (ilość punktów przyznanych podczas koncertów odgrywała istotną rolę przy ustalaniu kolejności występów podczas festiwalu). Jednak ocena poszczególnych grup nie jest znowu tak istotna. Ważne, że wszystkie zakwalifikowane zespoły zaprezentowały dojrzałą, nowoczesną, stylistycznie zróżnicowaną muzykę. Zadbano, by muzyka na festiwalu „Metalmania '87" zadowoliła jak największe grono odbiorców, od sympatyków ostrego, melodyjnego heavy metalu (Stos, Hammer, Open Fire) do szaleńczego speed metalu (Dragon, Wilczy Pająk).

Na „Metalmanii '86" wystąpiły dwie polskie gwiazdy – Kat i Turbo. Tegoroczna „Metalmania" otworzyła wrota także dla trzeciego giganta naszego ciężkiego rocka – grupy TSA, posiadającej nadal olbrzymie grono zwolenników, kultywującej w dużym stopniu tradycje starych, dobrych czasów muzyki heavy metal.

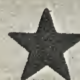
Jak każdy szanujący się festiwal, „Metalmania" ubarwiona jest występami gości zagranicznych. Na zeszłorocznym przeglądzie zaproponowano występy zaprzyjaźnionej z naszym krajem, poprzez osobę producenta i menażera Josa Kloeka, czołowej belgijskiej grupy Killer i mającej spełniać rolę gwiazdy pierwszej wielkości nieznanej wówczas u nas, aczkolwiek popularnej na Zachodzie brytyjskiej Alaski. Jakież zatem było zdziwienie fachowców, gdy okazało się, że podczas występów Killera opuściło salę znacznie mniej osób, niż w czasie prezentacji programu znudzonego już nieco muzyką heavy metal Bernie Marsdena (ex-Whitesnake) i kolegów.

W tym roku nastąpiła na szczęście zmiana w polityce doboru gości zagranicznych. Tym razem kierowano się gustami naszej młodzieży, wertując w pocie czoła notowania listy Metal Top 20. Zdecydowano się na zachodnioniemieckie grupy Helloween i Running Wild. Później do hamburskich gwiazd doszedł, amerykański, mniej znany Over Kill. Zespoły te może nie należą na Zachodzie do najpopularniejszych i najbardziej kasowych, jednak w naszym kraju mają bardzo liczne grono sympatyków (Helloween – gwiazda nr 1 tegorocznej „Metalmanii" w materiałach reklamowych fakt, iż jeden z jej utworów znajdował się na pierwszym miejscu polskiej listy przebojów heavymetalowych przez 6 tygodni, uznaje za jeden z największych swoich sukcesów).

Sprowadzenie popularnych, żywiołowych, nie znudzonych graniem muzyków nie tylko sprawi frajdę naszym metal fanom, ale powinno także zapewnić festiwalowi poważny finansowy sukces. I o to właśnie chodzi, by dysponować środkami umożliwiającymi pomoc młodym zespołom. Dwa z nich, Stos i Wilczy Pająk, nagrywają już podobno swoje debiutanckie płyty.

Talentu naszym wykonawcom nie brakuje i gdyby tak trochę więcej odwagi ze strony firm płytowych i nie tylko, mielibyśmy w kraju rodzaj muzyki, w którym nie musielibyśmy uznawać się za europejskiego kopciuszka.

JACEK DEMKIEWICZ



Zainicjowany przez Krystiana Brodackiego pomysł popularyzacji w naszym kraju filmów o tematyce jazzowej przybrał realne kształty w 1983 roku. Przy współudziale łódzkiego środowiska, z kustoszem Polskiego Archiwum Jazzowego Andrzejem „Idonem" Wojciechowskim na czele, zorganizowano pierwszy, połączony z konkursem, Międzynarodowy Przegląd Filmów Jazzowych – Łódź '83.
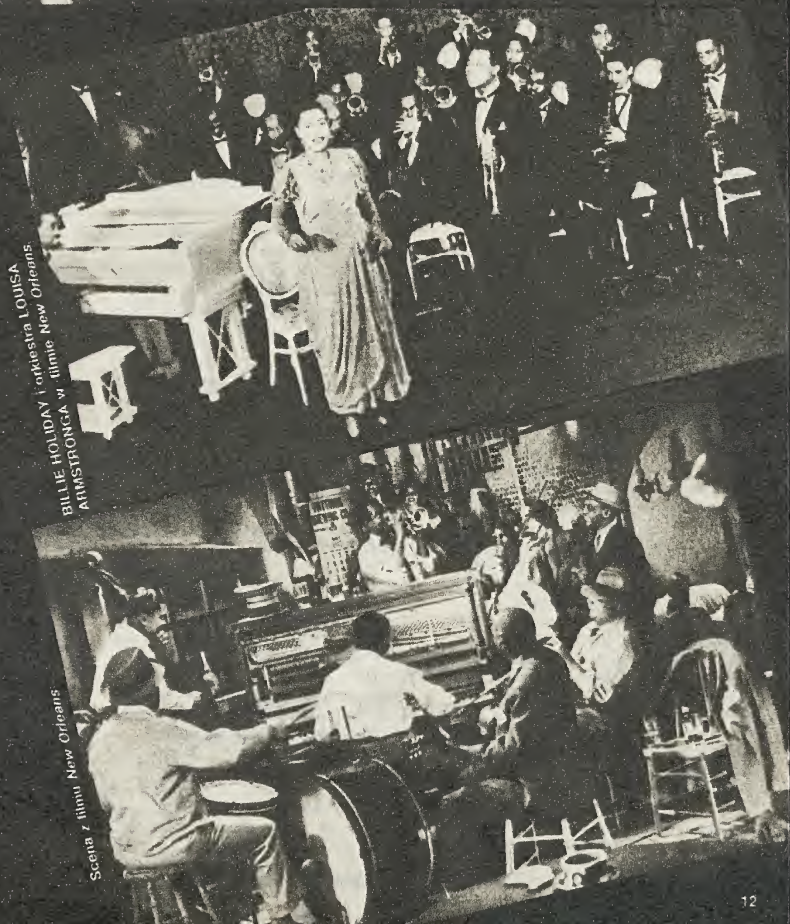
JAZZ I FILM


LOUIS ARMSTRONG w filmie *Dennies From Heaven*

Dużych emocji dostarczył rok następny. W kilku polskich miastach prezentowano filmy z kolekcji Davida Chertoka. Nieoceniony Chertok i wiernie mu sekundujacy Krystian Brodacki pokonali podczas tego osobliwego „torunée" ciernista droge, usiłując przekonać o wartości filmów miejscowe oddziały PSJ, a w trakcie pokazów – publiczność. Widzowie, w dużej części przypadkowi i nie zorientowani, wychodzili z sal już na początku projekcji zrażeni złym stanem technicznym taśm. W 1985 roku Miedzynarodowy Konkurs i Przeglad Filmów Jazzowych przeniósł sie pod nazwe Jazz Film Saloon z Łodzi do Wrocławia.

Tym razem Dave Chertok mógł czuć sie usatysfakcjonowany. Zarówno projekcje w ramach Saloonu, jak i trzydniowe prezentacje tuz przed Jamboree '85 zostały przyjete entuzjastycznie.

Jazz Jamboree '86 tez towarzyszył pokaz filmowy i to dość niecodzienny. Kilka dni po finałowym koncercie w warszawskim klubie „Akwarium" zasłuzony angielski filmowiec John Jeremy (jego filmy oglądano juz na wrocławskim Saloonie) przedstawił *Long Night Of Lady Day, The Real Cotton Club* – oba we własnej rezyserii i *Miles Davis In London Weekend TV*. W swej wypowiedzi przed *The Real Cotton Club* reżyser wysunał ostre zarzuty pod adresem Francisa F. Coppoli za ideologie jego fabularnego *Cotton Clubu*. Zdaniem Jeremy'ego Coppola zdradził idee klubu, któremu, sadzac po tytule, powinien być poświecony film. Wykorzystał tło jakim był klub-lokal skupiajacy najwybitniejszych murzyńskich artystów, aby stworzyc banalny film o gangsterach. Natomiast wielka wartościa *The Real Cotton Clubu* są zrecznie wmontowane archiwalne filmy z orkiestra Duke Ellingtona, Cata Calloway'a, piesniarkami Lena Horne, Ethel Waters i Adelajda Hall, a nade wszystko szokujacymi maestria popisami tancerzy stepistów. Te dokumentalne obrazy przeplatały wspomnienia zyjacych do dziś artystów Cotton Clubu. Kilka słów poświecono brzmiącej jak anegdota histo-


BILLIE HOLIDAY i orkiestra LOUISA ARMSTRONGA w filmie *New Orleans*

Scena z filmu *New Orleans*

rii bossów lokalu. Otóż jego główny szef Owney Madden, odbywając karę w Sing Singu jednocześnie kierował klubem. Dzięki dobrym stosunkom z sądem, policją i własnym szoferem spędzał weekendy w Nowym Jorku i dbał, by gościom Cotton Clubu w trudnym okresie kryzysu i prohibicji nigdy nie zabrakło alkoholu.

Drugi film Jeremy'ego poświęcony był pamięci Billie Holiday. Wypełnia go piękna muzyka „Lady Day" i wywiady z jej współpracownikami, przyjaciółmi, a także osobami, które zetknęły się z nią przypadkowo. Ich szczere wypowiedzi złożyły się na obraz Billie-kobiety, której nie spełnione macierzyństwo, a następnie odmowa prawa do adopcji przekreśliły marzenia o stabilizacji, przyczyniając się do stopniowego unicestwiania się pieśniarki.

Trzeci film wieczoru stanowił przekrojową historię muzycznego życiorysu muzyka, który za życia stał się legendą Milesa Davisa. Jej komentatorem jest Jan Carn, angielski biograf trębacza.

I wreszcie – gwóźdź filmowych imprez ubiegłorocznego Jamboree. Był nim słynny film fabularny w reżyserii Bertranda Tavernier, *Round Midnight* nawiązujący tytułem do pięknej kompozycji Theloniousa Monka, zawierającej w sobie cały klimat nocy w zadymionym klubie jazzowym. W głównej roli – fikcyjnej postaci saksofonisty Dale Turnera – wystąpił znakomity tenorzysta amerykański, Dexter Gordon, który jako aktor nieprofesjonalny stworzył tutaj osobliwą kreację. Film stanowi impresję osnutą na motywach życia dwóch gigantów jazzu – pianisty Bud Powella i saksofonisty Lestera Younga. Im też obraz został poświęcony. Dale Turner, jak oni zagadkowy i niekomunikatywny, dręczony alkoholizmem geniusz świadomy swego upadku, w ostatnich latach życia gra w paryskim klubie jazzowym, słynnym „Blue Note". Otaczają go postacie towarzyszące w tamtych latach Powellowi – żona Buttercup i oddany przyjaciel Francis Paudras. Ten ostatni pomógł w realizacji filmu. Zadbano o rzetelną rekonstrukcję atmosfery paryskiego klubu z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dexter Gordon przypomina chwilami do złudzenia Powella lub Younga. Szczegóły fizycznego podobieństwa dopracowane są niemal perfekcyjnie. Ale jako muzyk, Dexter gra samego siebie. W tym przypadku naśladownictwo nie było konieczne. W filmie pojawiają się nasi znajomi z Sali Kongresowej, Herbie Hancock, dyrektor muzyczny filmu i jego grupa, która nieprzypadkowo wystąpiła na JJ '86 jako Round Midnight. W aktorsko-muzycznych rolach występują ponadto Bobby Hutcherson i Billy Higgins, centralną postacią jest jednak Dexter Gordon, który tworzy przejmujący nastrój filmu.

Historia związku jazzu z filmem sięga zresztą narodzin filmu dźwiękowego. Wielki ekran przyniósł, a ściślej mówiąc, zabrzmiał w 1927 roku musicalem A. Croslanda *The Jazz Singer*. Ale Al Jolson kreujący się na tytułowego „śpiewaka jazzbandu", nigdy nie był prawdziwym pieśniarzem jazzowym. W kinematografii amerykańskiej lat dwudziestych cenzura pilnie strzegła moralnych aspektów filmu, a prezentowanie jazzu i czarnoskórych muzyków uchodziło za „niegustowne". Producentów odstraszał obsceniczny język bluesa. Toteż gdy w 1929 roku Dudley Murphy nakręcił 16-minutowy *St. Louis Blues* z udziałem Bessie Smith (pierwszy film o bluesie) uznano, że nie nadaje się on do projekcji. Inne obrazy miały wówczas nieco więcej szczęścia, jednak dopiero w latach trzydziestych jazz zyskał przychylność Hollywoodu. Murphy jest też autorem innej słynnej krótkometrażówki, *Black And Tan Fantasy*. Dziś są to cenne pozycje w archiwum.

Rasistowskie uprzedzenia panujące w świecie filmowym dopuszczały pokazywanie czarnoskórych jazzmenów jedynie w scenach o akcentach folklorystycznych. Na przykład w krótkim fragmencie filmu braci Marx *A Day At The Races* z 1937 roku legendarna śpiewaczka współpracująca z Ellingtonem Ivy Anderson w otoczeniu murzyńskiej grupy tańczy i śpiewa *All God's Chillun Got Rhythm*. W podobnie epizodycznych rolach pojawiały się orkiestry Ellingtona czy Calloway'a. Ale musicale, melodramaty, łzawe powiastki w rodzaju *High Society* (1956 r.) z Grace Kelly, *Pennies From Heaven* (1956 r.), *Singing Kid* czy *Gabin in The Sky* (1942 r.), dzięki obecności wybitnych artystów, Louisa Armstronga, Leny Horne czy Trummy Younga zyskują wartość cennego dokumentu. Musicalem inspirowanym muzyką jazzową jest też *Stormy Weather* nakręcony w 1943 r. przez A. Stone'a, z udziałem Leny Horne śpiewającej tytułowy szlagier Arlena. Cała plejada gwiazd z grającym główną rolę „Satchmo" Armstrongiem i akompaniującą mu grupą wybitnych tradycjonalistów, Kidem Ory, Barneyem Bigardem, Jackiem Teagardenem czy Zutty Singletonem stanowi atrakcję naiwnej historii o ambicjach autentycznie jazzowego musicalu *New Orleans* (1946 r.).

Osobną kategorię stanowią filmowe biografie jazzmenów utożsamianych przez przeciętnego Amerykanina z klasykami gatunku. Zwykle dość niefrasobliwie traktują one fakty i mają przesadnie rozbudowany wątek sentymentalny. *The Fabulous Dorseys* (1947 r.) zawiera np. bodaj jedyny filmowy dokument prezentujący niewidomego murzyńskiego arcymistrza klawiatury Arta Tatuma. Do niekończącej się listy takich hollywoodzkich „stories" można też zaliczyć *The Glenn Miller Story* (1953 r., reż. Anthony Mann), pełnego zafałszowań i ignorującego istnienie ważnych postaci biorących udział w tworzeniu sławy orkiestry. *St. Luis Blues* osnuty na motywach życia W.C. Handy'ego z Nat King Colena w roli kompozytora bluesa.

Najsłynniejszy i najrzetelniejszy film lat czterdziestych to *Jamming The Blues* Normana Granza z 1944 roku. Granz, wielki jazzowy impresario, businesman i producent filmowy zaprezentował w nim tak wybitnych instrumentalistów swingu jak Lester Young, Illinois Jacquet (wiodąca rola Harry Edison) czy Sidney Callett.

Szczególną wartość mają ekranowe dokumenty, w których muzyka gra pierwszoplanową rolę. Są to efekty pracy pasjonatów nie liczących na sukces komercyjny. Takim autentykiem jest zrealizowana przez Berta Sterna w 1960 r. relacja z festiwalu Newport '58; *Jazz On Summer's Day* uwieczniający koncerty Mahalii Jackson, Louisa Armstronga, Theloniousa Monka i innych gwiazd pierwszej wielkości.

„Ambasador Jazzu" czyli Louis Armstrong miał niezwykłą łatwość zjednywania sympatii publiczności. Był urodzonym aktorem – komikiem i występował w niezliczonej ilości filmów fabularnych i dokumentalnych, kręconych zwykle z towarzyszeniem jego „All Stars" w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Wdzięcznym tematem dla filmowców był zawsze stary blues, dziś symbol przemijania. Jacka Aginsa fascynował Sonny Terry, zmarły w ub. roku niewidomy pieśniarz grający na harmonijce ustnej. *Shouting The Blues* i *Whooping The Blues* tytułami wskazują na styl wykonawczy Terry'ego, pełen archaicznych zaśpiewów, okrzyków, przytupów i konwersacji śpiewno-instrumentalnej. Sonny Terry obok innych klasyków bluesa pojawia się w dwóch filmach zrealizowanych w 1972 roku przez reż. Roberta Manthoulisa. Pierwszy, *Along The Old Man River* poświęcony jest bluesowi wiejskiemu. Drugi – bluesowi miejskiemu, *A Way To Escape The Ghetto*. Manthoulis jest też autorem półtoragodzinnego filmu półfabularnego *Blues Under The Skin* (1972 r.), odkrywającego dramaty egzystencji Czarnych w Harlemie. Również w 1972 r. francuski filmowiec Jean Pierre Bruneau dotarł do oryginalnych reprezentatów muzyki Delty Missisipi i nakręcił *Within Southern Louisiana*, kolorowy film z elementami muzyki Cajun i Zydeco (z udz. Cliftona Chenier).

Europejscy autorzy filmów o tematyce jazzowej chętnie dokumentowali występy klubowe lub koncerty muzyków amerykańskich przebywających na tournee w Europie bądź też osiedlonych na Starym Kontynencie. *Big Bill Blues* to kwadrans z Big Billem Broonzy, obraz nakręcony w jednym z francuskich klubów przez Jeana Delire w 1956 roku. W podobnych, „europejskich" dokumentach pojawiają się Ben Webster, Dexter Gordon, Kenny Drew, Don Byas – a więc jazzmeni, którzy zamieszkali w Europie.

Warto zapamiętać nazwisko Les Blank. Ten niezwykle aktywny filmowiec był szczególnie oddany w swej pracy bluesowi. Lightnin Hopkins jest bohaterem dwóch jego filmów – *Sun's Gonna Shine* i *Blues According To Lightnin' Hopkins*, a teksaski znany bluesman, Mance Lipscomb – krótkometrażowego *A Well-Spent Life*. W drugiej części *Dry Wood And Pepper* pojawia się reprezentujący bluesa Zydeco Clifton Chenier. Te filmy to tylko część dorobku Blanka.

Nie mniej interesujące są produkcje Belga Yanicka Bruynoghe – *Coleman Hawkins, Roosevelt Sykes, Buck Clayton*.

Łącznikiem między światem jazzu i filmu jest też muzyka filmowa. Dla wielu jazzmenów Quincy Jones, Lalo Schifrin, Teo Macero, Johnny Dankworth to specjalność numer jeden. Może nie każdy wie, że Herbie Hancock jest autorem muzyki do *Powiększenia* Antonioniego, a Chico Hamilton – do *Wstrętu* Polańskiego. Miles Davis, któremu Louis Malle zaproponował współpracę, improwizował oglądając filmowe kadry *Windą na szafot*. A sam Duke Ellington był twórcą muzyki do filmu *Paris Blues* z Sidneyem Poitierem i Paulem Newmanem oraz do *Anatomii morderstwa* Otto Premingera.

DOROTA DUDA

WITKACY I STAŃKO W TEATRZE WIELKIM

Najnowszej premiery baletowej w Teatrze Wielkim w Warszawie oczekiwano z ogromnym zainteresowaniem. Sensacją było to, że muzykę do niej skomponował Tomasz Stańko, ale też nie mniejszą fakt, że jego scenariusz i choreografia powstały na kanwie *Nienasycenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza, powieści wieloznacznej, trudnej w odbiorze, do dziś kontrowersyjnej.

Śmiałe przedsięwzięcie opłaciło się jednak, premiera była dużym sukcesem choreografa, kompozytora, tancerzy, których wywoływano na scenę wielokrotnie, nagradzając długimi brawami. Spektakl nie spełnił jednak oczekiwań tych, którzy spodziewali się wiernej interpretacji dzieła Witkacego, będącego katastroficzną wizją degeneracji i upadku kultury europejskiej zniszczonej ostatecznie „żółtą nawałą", zastępującą elitarny indywidualizm tandetną zmechanizowaną masowością nowej pseudokultury. Nie wynika to bowiem z dziesięciu scen, w których powieść tę zamknęła Zofia Rudnicka w pierwszej części swego baletu. Jej *Nienasycenie* to nie upadek kultury, a raczej upadek moralności – z Witkacego pozostają jedynie Chińczycy i postacie powieści.

Czy można jednak z tego czynić zarzut? Wszak twórca choreografii ma prawo do własnej wizji i interpretacji dzieła, które go inspiruje. Szkoda może tylko, że w interpretacji dzieła tak awangardowego w swej epoce (*Nienasycenie* powstało w 1927 r.) posłużono się bardzo konwencjonalnymi i tradycyjnymi środkami wyrazu, opartymi prawie wyłącznie na balecie klasycznym z pewnymi stylizacjami w duchu epoki (np. teatrzyk kabaretowy, elementy tanga i charlestona). Mimo to pierwsza część baletu jest po prostu ładna, spójna i logiczna w swych dziesięciu obrazach, co jest niewątpliwą zasługą reżysera i choreografa, ale też znakomitego zespołu baletowego z wyróżniającymi się kreacjami Renaty Smukały, Ewy Głowackiej, Anny Staszak i Roberta Glumbeka, chociaż kreowana przez niego główna rola Zypcia nie stwarzała zbyt wielu okazji do zaprezentowania możliwości tak dobrego tancerza. Te pozytywne wrażenia spektakl zawdzięcza też znakomitej muzyce Tomasza Stańki, jednego z czołowych polskich muzyków jazzowych.

Tomasz Stańko ma w swym życiorysie muzycznym wiele różnorodnych doświadczeń, począwszy od założonego w 1962 roku wraz z Adamem Makowiczem zespołu Jazz Darings, uważanego przez wielu krytyków za pierwszą europejską formację grającą free jazz, a kończąc na powstałym ostatnio kwartecie Free Electronic, poszukującej i eksperymentującej formacji otwartej na różne zjawiska muzyczne. W ciągu tych dwudziestu paru lat Tomasz Stańko współpracował z Krzysztofem Komedą i Krzysztofem Pendereckim (jako solista jego eksperymentalnej New Eternal Rhythm Orchestra), był twórcą znakomitego kwintetu jazzowego, współpracował z wieloma wybitnymi muzykami jazzowymi, a wśród nich z jednym z najwybitniejszych pianistów free jazzu, Cecilem Taylorem. Ma też w swym dorobku nagrania z SBB i Maanamem, a także występy w duecie z.... tancerką Lilian Alvarado, improwizującą do muzyki skomponowanej i granej na trąbce przez Stańkę.

Nienasycenie nie jest więc pierwszym zetknięciem muzyki Stańki z ruchem i tańcem, natomiast jest pierwszym spotkaniem znakomitego jazzmana z zamkniętą formą teatru baletowego i to bardzo udanym. Muzyka do tego baletu to kolaż utworów już wcześniej skomponowanych, opracowany oczywiście z uwzględnieniem czasu i miejsca scenariuszowej narracji z wyraźnymi nawiązaniami np. do tradycyjnego jazzu nowo-orleańskiego, z elementami wspomnianego już synkopowego przecież charlestona.

Natomiast II część baletu powstała na kanwie *Narkotyków* eksperymentu literackiego tworzonego przez Witkacego pod ich wpływem – jest też chyba eksperymentem muzycznym Stańki, kompozycją nową, premierową, kompozycją wizji i nastrojów trudną do zdefiniowania nie mającą, w przeciwieństwie do części I, początku ani końca. Tego wrażenia ulotnych wizji zabrakło jednak w choreografii. Zofia Rudnicka nie zdołała tu stworzyć sprecyzowanej koncepcji baletowej, jaką, mimo wszystko, charakteryzuje się jej *Nienasycenie*. I o ile w *Nienasyceniu* kompozytor znakomicie potrafił dostosować się do istniejącej już choreografii, o tyle w *Wizjach peyotlowych (Narkotyki)*, gdzie zaistniała sytuacja akurat odwrotna – Stańko skomponował je i nagrał już wcześniej – ruch i taniec nie były odzwierciedleniem muzyki.

Mimo tych potknięć i mankamentów przedstawienie należy jednak zaliczyć do udanych, a jeżeli nawet jego nowoczesnego charakteru nie wyznacza choreografia, to na pewno jego wyznacznikiem jest muzyka i inspiracja twórcza. Z całą więc pewnością jest to wydarzenie we współczesnej polskiej sztuce baletowej, należy bowiem pamiętać, że to jeden z nielicznych pełnospektaklowych polskich baletów.

EWA MARCZYŃSKA

Nienasycenie, Teatr Wielki w Warszawie, 24.01.1987 r., muzyka: Tomasz Stańko, choreografia: Zofia Rudnicka, scenografia: Irena Biegańska i Wiesław Olko.

NIE STOJĘ...

z JACKIEM SKUBIKOWSKIM rozmawia Ewa Nowakowska

– Proszę pana, rok temu *Żółta żaba żarła żur* ku ogromnej uciesze znajomych i nieznajomych dzieci. Pewnie zżarła – i co? Nie będzie dalszego ciągu?

– *Nagrałem tę piosenkę na zamówienie telewizyjnej redakcji programów dziecięcych. Gdy otrzymam następne zamówienia, a piosenki będą promowane, jestem gotów pisać, ale... Wystarczy spojrzeć na płyty i kasety, leżące w księgarniach – osiemdziesiąt procent to nagrania dla dzieci!*

– Zgoda, po drakońskich podwyżkach cen płyty i kasety z nagraniami dla dzieci wypełniają księgarnie. Ale jakie to są nagrania? Z jednej strony klasyka dziecięca – to świetnie, mimo strasznych cen najlepsze pozycje zostaną sprzedane. Ale obok leżą jakieś *Zaczarowane lasy, Leśne igrzyska*, itp. utwory współczesne, których infantylizm żenuje i przygnębia. Jest to papka, przyrządzona z naiwnych słów i kiepskiej muzyki przez kilku autorów, którzy pewnie nigdy nie byli dziećmi. Pańska *Żółta żaba* miała najważniejszą i najtrudniejszą do osiągnięcia zaletę: bawiła-ucząc i uczyła-bawiąc. Wszystkie znajome dzieci śpiewały ją jeszcze długo po zakończeniu emisji w TV i urządzały sobie ortograficzne zgadywanki. Wcale nie czuję się odkrywcą tej prawdy, że poprzez dowcipną piosenkę i atrakcyjną zabawę dzieci uczą się łatwiej i chętniej niż ex cathedra, ale skoro tak jest, to czy Jacek Skubikowski nie przejąłby pałeczki po Janie Brzechwie?

– *Twórczość dla dzieci jest chyba bardziej „obsadzona" i zdominowana przez układy, niż twórczość dla dorosłych. Dlatego trudno oczekiwać, by jakaś nowa propozycja z zewnątrz, nawet przyjęta z największą aprobatą przez słuchaczy, była specjalnie promowana, a autor zachęcany do dalszej pracy.*

– Rozumiem, że nie odrzuciłby pan ewentualnych propozycji ze strony ludzi i instytucji, łamiących sobie głowy nad tym, dlaczego dzieci się nudzą?

– *Ależ pisanie piosenek dla dzieci i umieszczanie w nich np. zagadek ortograficzno-gramatycznych, jak w „Żółtej żabie", sprawia mi olbrzymią przyjemność! Zarazem jednak nie jest wcale moim marzeniem wejście do zamkniętego kręgu „specjalistów", który się tym obecnie zajmują. Poza tym moje dwie piosenki dla dzieci (druga jest sygnałem telewizyjnej audycji „Akademia Muzyczna") były przez tzw. środowisko odebrane bardzo... niejednoznacznie. Zarzucano mi nawet artystyczne prostytuowanie się. Mówiono, że poszedłem na łatwiznę, bo jak dla dzieci, to musi być poniżej poziomu.*

– Zapewne mówili tak ci, którzy uważają, że z głupich dzieci wyrośli mimochodem na mądrych dorosłych? Teraz w tzw. środowisku mówi się, że nagrał pan coś niezmiernie interesującego i zupełnie innego niż dotąd. Słyszałam wręcz, jakoby *po okresie eksperymentów formalnych Skubikowski wreszcie odnalazł siebie*. Czy rzeczywiście musiał pan siebie szukać?

– *Doprawdy nie szukałem, a zatem i nie odnalazłem niczego, co mogłoby mnie – lub kogokolwiek – zadziwić. Po prostu nagrałem w dobrym, prywatnym studiu nową płytę dla Pronitu, która ukaże się w trzecim kwartale. Muzyka jest może trochę bardziej pop w porównaniu z tym, co pisałem wcześniej, teksty proste, a cała różnica w stosunku do poprzedniej płyty polega na tym, że grają żywi ludzie, nie automaty, m.in. Jan Borysewicz, Arek Żak, Marek Surzyn i Rafał Paczkowski, który płytę także realizował...*

– Ktoś z recenzentów pańskich poprzednich płyt napisał, że Skubikowski *uległ fascynacji elektronicznymi bajerami*. Nie uległ – czy już się z tego wyzwolił?

– *To jedno z wielu nieporozumień, tworzonych i upowszechnianych przez piszących o muzyce, moje doświadczenia z komputerami pozwalały na dużą samodzielność, nie udawałem, że odkrywam Amerykę, tak było po prostu łatwiej, ale na pewno nie taniej, jak sugerowali „życzliwi". Oczywiście, że i na tej płycie używamy efektów elektronicznych najnowszej generacji, ponieważ trudno dziś sobie wyobrazić, żeby do studia wszedł zespół z gitarami, zaśpiewał do dwóch mikrofonów, nagrał – i to by dobrze brzmiało. Muzyka nagrana dzisiaj tak, jak przed 10 laty, brzmiałaby anachronicznie, a raczej nie brzmiałaby w ogóle.*

Nad płytą, o której mówimy, zastanawiałem się dość długo. Chciałem, żeby była dosyć różnorodna. Wcześniej nagrałem dwie piosenki pilotujące, ewidentne pastisze. Potraktowano je, niestety, ze śmiertelną powagą. Ktoś utrzymywał nawet, że zmieniłem styl i wracam do muzyki z lat sześćdziesiątych – bardzo podejrzana sprawa! Wiele jest podobnych nieporozumień. Ale z muzykami, którzy nagrali ze mną te piosenki, pracowało się bardzo dobrze, postanowiłem więc właśnie z nimi nagrać płytę.

– Pan jest kompozytorem muzyki do tej płyty, autorem tekstów, wokalistą...

– *... gitarzystą i aranżerem, chociaż to ostatnie jest raczej wypadkową moich sugestii i tego, co muzycy zaproponowali od siebie. A czy wcześniej eksperymentowałem, jak to sugerują krytycy? Nie! Starałem się tylko iść dalej, rozwijać to, co zrobiłem na początku, gdy pisałem takie piosenki, jak „Jedyny hotel w mieście" czy „Dobre miejsce dla naiwnych". Oczywiście, mogłem dalej grać rolę „smutnego barda" naszej szarej rzeczywistości, tylko po co? Świat się zmienia, a tym bardziej człowiek. Nie oznacza to, że moje poglądy czy samopoczucie uległy zwrotowi o 180 stopni, tylko po prostu zacząłem pisać o sprawach ważnych dla mnie osobiście, ubierając je w pewne żartobliwe realia. Traktowałem to jako rodzaj ćwiczeń, ale jednocześnie wierzyłem, że utrzymam kontakt z odbiorcami w oparciu o pewne skojarzenia czy aluzje. Słuchacze wiedzieli, o co chodzi, za to próby wyjaśniania przez niektórych speców na łamach prasy „co autor miał na myśli", były żenująco naiwne i łopatologiczne.*

– Widzę, że prasa nie ma u pana dobrej opinii?

– *Nie, ponieważ tzw. krytyka nie podchodzi rzetelnie do muzyki rozrywkowej. Nie przyjmuje do wiadomości, że to też jest efekt pewnej pracy nad sobą i nad warsztatem.*

Rezultat przemyśleń i doświadczeń, które procentują czasem dopiero po latach. Ważne, że właśnie powstał zespół XYZ i natychmiast ma być objawieniem dla prawie 40 milionów Polaków. Tymczasem to, co ten zespół gra na początku, jest zupełnie przypadkowe i zwykle byle jakie. Świadomość, konsekwencja przychodzą o wiele później.

Gdy Osiecka czy Kondratowicz dopiero zaczynali jako tzw. młodzi twórcy, wszyscy mówili: ach, jacy zdolni, jak znakomicie piszą! Po paru latach mówiono o nich: no tak, piszą nadal, ale nie jest to już tak dobre, jak na początku... Tymczasem ci ludzie rozwijali się, nie stali w miejscu. Obecnie nie mówi się i nie pisze o nich wcale, ponieważ są uważani za przedstawicieli establishmentu, którzy żyją z kuponów, odcinanych od dawnych zasług. To, że z upływem lat stali się rzetelnymi fachowcami w dziedzinie muzyki rozrywkowej, nie ma już żadnego znaczenia, bo piszący szukają nowych objawień.

– O panu mówi się nadal, tylko gorzej. Recenzje z pierwszych płyt pełne były pochlebnych przymiotników: *lakoniczny język, świeże i obrazowe skojarzenia, gorzki wizerunek codzienności, inteligentnie napisane teksty*. Potem było już mniej entuzjastycznie, a o *Wyspie dzikich* przeczytałam taką opinię: *raczej epatowanie wymyślną scenerią i metaforyką niż publicystyczno-filozoficznym podtekstem i humorem*. I co pan na to?

– *Prosiłbym uprzejmie, żeby ludzie piszący na mój temat, używali mniej terminów wypisanych ze słownika wyrazów obcych. Ja wprawdzie taki słownik mam, ale może nie wszyscy czytelnicy recenzji są w równie szczęśliwej sytuacji?*

Podobnie rozważania na temat klaserów, zawibrowań, ontologii w muzyce albo tonalności w utworach np. zespołu Maanam (który cenię i szanuję) są dla nastoletniego czytelnika zupełnie niezrozumiałe, a kogoś, kto zna sens tych terminów, mogą tylko serdecznie rozśmieszyć.

– Czy pisząc teksty i komponując bawi się pan – w takim sensie, w jakim zabawą jest każde twórcze i lubiane zajęcie? Jeśli tak – czy zamierza pan bawić się tak długo, jak długo to będzie możliwe i pozwoli zarabiać na życie?

– *Gdy jeszcze chodziłem do szkoły średniej, a potem studiowałem, granie było moim hobby. Występy, wyjazdy, poznawanie nowych ludzi – wszystko to wydawało mi się bardzo atrakcyjnym sposobem spędzania czasu. Sytuacja uległa zmianie, kiedy zamiast pisać pracę magisterską na wydziale prawa, postanowiłem grać zawodowo. Granie stało się moim źródłem utrzymania. Do dziś uważam, że życie z grania jest o wiele przyjemniejsze, niż utrzymywanie się z pracy*

Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



za biurkiem. Jednak dzisiaj stawiam sobie większe wymagania. Chcę, żeby wszystko, co robię, było w miarę solidne i w miarę moje. Staram się też bardzo oddzielać pracę od życia prywatnego, które ma dla mnie o wiele większą wartość niż występy, dochody i popularność. Pracuję po to, żeby żyć – a nie odwrotnie.

– Czy nie przypisuje pan swojemu muzykowaniu – a zwłaszcza tekstom – żadnego głębszego sensu?

– *Oczywiście, dla mnie ma to sens jak najgłębszy, ale mam wątpliwości, czy nawet najlepiej napisany tekst może wpłynąć na ludzkie życie. Czy człowiek leniwy, zły i nienawistny zmieni sposób myślenia i postępowania, kiedy wysłucha pięknego tekstu o miłości bliźniego? Muzyka wpływa głównie na nastroje, na samopoczucie człowieka. Moje piosenki są sposobem komunikowania się ze światem, przekazywaniem sposobu myślenia, taką samą metodą samorealizacji, jaką dla ambitnego architekta jest dobre projektowanie, a dla rzetelnego urzędnika nadawanie sprawom szybkiego toku, zgodnie z obowiązującymi przepisami, ale i życzliwie.*

– Każde pokolenie ma swoją muzykę, ale chyba żadne z wcześniejszych nie dało się jej tak bardzo zdominować, jak współczesne małolaty. Program estradowych idoli jest w większości programem niezgody na świat, protestu i odrzucenia. Czy rzeczywiście nie można – w atrakcyjnej oprawie muzycznej – lansować pozytywnych wzorów?

– *Kiedy byłem małolatem, rodzice mawiali: „ty ciągle siedzisz z uchem w radiu", a Ibis-Wróblewski napisał o „pokoleniu półgłuszków", które niczego nie czyta, tylko pozwala się ogłuszać. Dziś problem jest ten sam. Każdy w wieku 11–18 lat fascynuje się muzyką, ale to na ogół nie wpływa na dalsze życie. Młodzież woli nagrania, a ostatnio również video od książek. Myślę jednak, że czytanie książek było dawniej takim samym sposobem zdobywania informacji i kontaktu ze sztuką, jak obecnie oglądanie teledysków i filmów video. Oczywiście dobrych, bo są i złe, tak jak są złe książki. A co do pozytywnych wzorów, to przecież zawsze muzyka młodych wyrażała bunt, często pozorowany, ale z tego się wyrasta.*

– Czy rzeczywiście przedkłada pan dziś sferę prywatności nad sceniczne sukcesy?

– *Tak. Oboje z żoną, która jest kibicem i konsultantem mojej pracy, mamy skłonność do separowania się od ludzi po wykonaniu niezbędnych działań zawodowych.*

– Czy w dziedzinie muzyki rozrywkowej można być twórcą-samotnikiem?

– *Tak, jeśli celem nie są laury w konkursach i gwiazdorstwo. Mnie zależy na poczuciu solidnie wykonanej pracy, ale zaraz potem chciałbym mieć dużo czasu dla siebie.*

– Dla siebie – to znaczy na co?

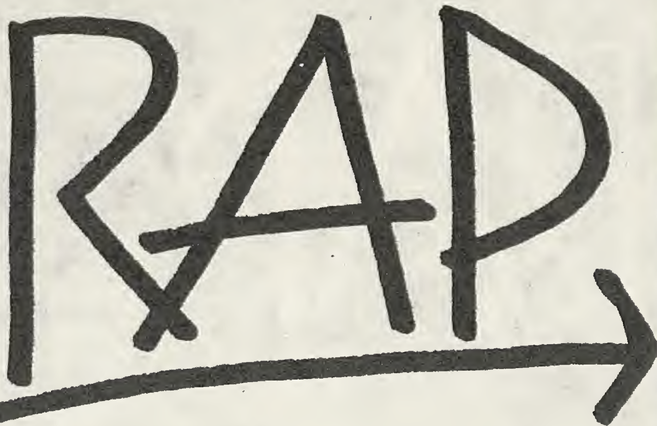
– *Oczywiście na oglądanie video! A tak serio, to czytam sporo prac z zakresu historii czy geopolityki i często jest to literatura fachowa, nawet nie popularnonaukowa. Im dalej od studiów, tym bardziej ciekawi mnie też moja wyuczona dziedzina zawodowa, a w niej np. prawo autorskie. W branży rozrywkowej panuje tu całkowita dowolność i swobodne „pożyczanie" – nie tylko ze standardów. Historia uczy mnie umiejętności przewidywania i życia wedle wyrozumowanego planu.*

– I pan ma taki plan?

– *Tak, ale zamierzam go realizować, a nie podawać do publicznej wiadomości.*

– Dziękuję panu za rozmowę.

W Gliwicach pod Rynkiem jest Piwnica. Stała się ona miejscem pewnego spotkania w październiku '85. Z piwnicy tej już w latach poprzednich dobiegały roots-dźwięki. Historia RAP-u zaczęła się od owego spotkania: sześciu ludzi jednocześnie wytworzyło taki hałas, który stał się na tyle inspirujący, że trwa do dziś. Obecny kształt RAP-u tworzą: Adler – bębny, Irek Z – gitara, Mutton – bas, Rogol – wokal, Bertz – wokal.



– *Co to znaczy „RAP"?*

– RAP to połączenie dwóch wyrażeń: czasownika i skrótu krótkiego trzywyrazowego zdania. Zrodziło się ono w naszych umysłach jako „Ragg against politics" czyli „Reggae przeciwko polityce". Później skojarzyło mi się, że „rap" znaczy: „szturchnąć, dawać komuś po palcach", czy, przenośnie „dać komuś nauczkę" lub „ostro skrytykować". Oznacza również krótki, donośny dźwięk, taki jak np. walenie do drzwi.

– *A jak się to ma do gatunku muzycznego określanego mianem R.A.P., jak się to ma do rapingu?*

– Nijak.

– *Ale jednak w tym – co, czy raczej – jak śpiewacie, da się to zauważyć.*

– Zupełnie podświadomie. Słyszałem produkcje tego typu, ale nie było z nimi żadnej łączności. Podoba mi się to, ale... To zupełnie tak samo, jak to, że jeżdżę na desce, która ma kółka i to nazywa się skate-boarding, a przy okazji oglądam w telewizji windsurfing. Jest w tym coś wspólnego, ale nie łączę tych dwóch spraw. I jedno mi się podoba, i drugie mi się podoba. Jedno znam z autopsji, drugie z telewizji, a to, czy ktoś chce to łączyć w swoim umyśle, czy nie chce tego robić – to już jest jego sprawa.

– *Czyli punktem wyjścia jest...*

– ...reggae! Punktem wyjścia jest reggae...

– *... a nie sposób śpiewania, nadawania, itp?*

– Żebyśmy się dobrze zrozumieli. I żebyśmy się dobrze zrozumieli z publicznością. Reggae traktujemy nie tak, jak muzycy Izraela czy Kultury, dla nich jest ona religią, którą sobie zaszczepili. Oni po koncercie, siedząc głodni przez dwadzieścia godzin (bo takie są nasze warunki) nie tkną bigosu, bo jest na mięsie. My nie traktujemy tego w ten sposób. Dla nas reggae jest płaszczyzną przekazu, która nam najbardziej odpowiada. Angielski jest nierozłączną tego częścią. Bardzo wystrzegamy się i bardzo nie chcemy śpiewać reggae po polsku.

– *A co jest inspiracją w twórczości RAPu?*

– Można na to odpowiedzieć bardzo prosto: mieszkając w Polsce i pisząc tu teksty i muzykę, nie trzeba wyjeżdżać na Karaiby, nie trzeba oglądać kolorowych magazynów, żeby szukać inspiracji. Nie trzeba chodzić do muzeum, aby oglądać przebrzmiałe dzieła mistrzów. Nie trzeba, a może i nie wolno nawet, słuchać rozbujanych, słonecznych, ciepłych kawałków quasi-reggae, które produkują wykonawcy typu Abba czy Boney M. Nie wolno tego robić. Wystarczy po prostu wyjść o siódmej rano, wsiąść do tramwaju, popatrzeć do popielniczki; wystarczy wyjść z tego tramwaju, popatrzeć na ulice. Wystarczy pójść do sklepu, gdzie pani nie ma ci wydać z tysiąca złotych. Powtarzam w tej chwili to, co powiedziało już kilkanaście osób, które zajmują się i poezją, i muzyką, i teatrem, i tak dalej. Wiem, że jest to, w pewnym sensie, powtórzenie – ale tak po prostu jest. Inspiracja jest na ziemi, o krok od ciebie. Ludzie, którzy chodzą na koncerty, mogliby więcej myśleć. Jeśli powiedziałem za dużo, to przepraszam, jeśli powiedziałem za mało – to dobrze dla nich. W każdym razie, wychodząc z koncertu, niech nie mówią bez sensu, że było fajnie, że się bujało, tylko niech wyjdą i lepiej nic nie mówią.

– *Kilka słów o początkach.*

– Na pierwszej próbie, w roku 1985, w lecie, powstały dwa pierwsze numery: *I Stand A Lonely Man* i *My Woman Is Gone* (tak się to wówczas nazywało). Powstały dość banalne teksty (przepraszam w tym momencie Jacka), które do tej pory mają jakąś wartość, ale cały czas wydają mi się w pewnym sensie niedoskonałe. Z tego względu, że pobrzmiewają w nich cytaty Marleya. Cytaty, których Marley używał były jednak o wiele bardziej udokumentowane. Ich obecność była uzasadniona, była prawem w tamtych tekstach. Wiesz, to jest tak, jak z każdą kapelą. Każda, która zaczyna i po jakimś czasie słucha swoich poprzednich dokonań, słucha ich z przymrużeniem oka. Dlatego, że poszliśmy znowu do przodu. W tej chwili Jacek wymyśla takie teksty – czytałem je ostatnio – że oko bieleje. Po prostu wszyscy się rozwijamy. A to, co zostało na początku napisane, w tej chwili jest dla mnie po prostu wesołe. I dlatego konwencja tych kawałków zmieniła się na wesołą. W nagraniu studyjnym jest harmonijka, bokserka Ziuta, kaszel Wojtka – typowo rozrywkowe nagranie.

– *A inne utwory?*

– *Generation* – długo nie mogłem się przekonać do tego numeru, bo były to dla mnie pozostałości Śmierci Klinicznej; trochę mi to tchnęło punkiem. Później, po przeczytaniu Marleya, stwierdziłem, że jest to wyprzedzenie Marleya. To znakomity numer, który w całości skomponował Wojtek, chyba najznakomitszy basman na Śląsku, najwybitniejszy, jeśli chodzi o to, co myśli i co potrafi wymyślić w domu, przy psie Kajtku. Numer, który do tej pory śpiewam z chęcią, przekonując się do jego czadu. I widać to po publiczności, a nie widać po naszym speed-bębniarzu, Adlerze, który zawsze ma ochotę grać pięć razy szybciej.

Follow The Sun, Master to numer, do którego napisałem muzykę, będąc na praktyce studenckiej, gdzieś nad morzem. Nudząc się potwornie brałem gitarę, którą miałem ze sobą, sięgałem po pióro i pisałem. Wracając, w autobusie dopisałem tekst. Przyjechałem na próbę i chłopcy powiedzieli, że jak wracam do pracy to wraca życie do kapeli i zrobiliśmy ten numer w ciągu dwóch dni.

Ghetto to kolejny numer skomponowany przez Wojtka. Takiego nieparzystego numeru, granego pod reggae w ten sposób i z takim czujem (miałeś okazję obserwować to w Katowicach podczas koncertu „Reggae w Spodku") nie wymyślił do tej pory chyba nikt ze znanych mi muzyków (mimo, że słuchałem ich wielu) – pierwszy był Wojtek Czyczko. Za to go cenię niezmiernie i ten numer uważam za jego credo artystyczne. Tekst napisał Jacek. Były próby pisania go po polsku, ale w sumie nie sprawdziły się.

Protection to – szafując wielkimi słowami – raggae'owa suita. To numer złożony z trzech kawałków. Jeżeli dokładnie tego posłuchasz, to pierwsze wrażenie będzie takie, że jest to numer nieskładny, lecz jest to tylko pierwsze wrażenie. Każdą zwrotkę pisał kto inny. Jacek pisał swoją zwrotkę, ja pisałem swoją i Rogol pisał swoją. A później tak wyszło, że ja musiałem śpiewać jego zwrotkę i tak już zostało do tej chwili. Numer jest trzema trzecimi Silesian Ragg Brethrens – jest to po prostu nasza wizytówka.

– *A jak widzisz przyszłość RAPu?*

– RAP pójdzie, jeżeli oczywiście będzie miał ku temu warunki, zarówno subiektywne jak i obiektywne, w kierunku rozwiązania całego zbioru reggae do tej pory dokonanego, który zamyka się dla mnie (i dla nas, bo mam łączność z kolegami z kapeli) w twórczości Aswad, Steel Pulse, oczywiście w kanonie Marleya, Tosha i Wailera, świętej Trójcy The Wailers, w poezji Oku Onuory, Michaela Smitha, Banjamina Zaphanaja, w twórczości Misty In Roots, Ruba Dub Bandu i Demba Conty, Twinkle Brothers, Matumbi i wielu innych.

Jeżeli RAP kiedykolwiek pójdzie dalej, poza nagrania dokonane na pierwszą płytę, to będzie dążył do znalezienia WŁASNEJ drogi, polskiej drogi, która potwierdzi powiedzenie, że *reggae gra się w tej chwili na Jamajce, w Afryce i w Polsce.* W tym trzecim przypadku chcemy znaleźć wyjście z zamkniętego zbioru reggae, które nie będzie muzyką disco, tak jak to zrobił Aswad, które nie będzie muzyką elektroniczną, digitalną, tak jak to zrobił Steel Pulse. Które będzie oryginalnym wyjściem, w pewnym sensie kontaktujących się z określeniem „techne", czyli połączeniem techniki z duszą, ale przy zastrzeżeniu, że będzie to rzecz nowa, absolutnie nowa i absolutnie polska, której nigdy nigdzie nie było i nie ma w tej chwili; która dopiero będzie, a której dziś są ledwie zaczątki. Myślę, że chiefem przedsięwzięcia będzie Irek Zet, którego gitara jest prawie tak samo mądra, jak jego głowa. Natomiast jeśli chodzi o nasz styl śpiewania, może w tej chwili jeszcze trąci on gdzieś Steel Pulse, bo przecież z czegoś trzeba się uczyć. Jeżeli ktoś uczy się z elementarza pisać „Ala i As" to przez pięć lat pisze „a" w jeden sposób, kółeczko z laseczką, dopiero później wymyśla swój styl, dochodzi do niego dopiero po jakimś czasie. Wokaliści RAPu, jako odrębna formacja, Silesian Ragg Brethrens, zaczną robić coś swojego.

– *A jak to, o czym mówisz, pogodzić z przekazem dokonywanym po angielsku?*

– Nie widzę problemu. Angielski jest językiem ogólnoświatowym, w którym najlepiej się wypowiadać. Jest przecież coś takiego jak „Jamaican english", którego kiedyś nie było. Czemu nie może być „Silesian english"? Do tego też kiedyś dojdziemy.

Pytał: GOSŁAW
Odpowiadał: BERTZ

Post Scriptum:

Uzupełnieniem powyższej rozmowy niech będą takie oto informacje:

1. Jaczyczko opuścił RAP z przyczyn wysoce zakorzenionych w jego psychice;
2. Szafir podczas pobytu w RFN otrzymał propozycję kilkumiesięcznej pracy z tamtejszymi muzykami – i skorzystał z niej;
3. Zespół RAP jest otwarty na wszelkie propozycje instrumentalno-koncepcyjne. Mile widziani są wszyscy: wokal, gitary, trąby, keyboards, percussion, dudy, cyja, organy oliwskie i inni.

RAP









Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI



BLANCMANGE

Firma Celluloid Records we wrześniu 1981 roku wypuściła na rynek brytyjski płytę zatytułowaną *Some Bizarre Album*. Wydawnictwo to było przeglądem dokonań najważniejszych przedstawicieli nowofalowej odmiany elektronicznego rocka. Wśród wykonawców znaleźli się znani już wówczas i popularni Soft Cell i Depeche Mode, oraz pretendenci: m.in. B-Movie, Fast Set, Blah Blah, Blah, Jell, The The, a także duet Blancmange. Niestety, *Some Bizarre Album* nie należał do najlepiej spreparowanych „składanek", gdyż niektóre utwory bynajmniej nie prezentowały wykonawców we właściwym świetle. Blancmange jawił się jako zespół instrumentalny produkujący monochromatyczną muzykę – akustyczny, zwiewny *Sad Day* oparty na jednym powtarzanym motywie mógłby zainteresować pana Ivo Watts-Russella i jego firmę 4AD. Stało się jednak inaczej.

Neil Arthur i Stephen Luscombe założyli Blancmange kilka miesięcy przed ukazaniem się wspomnianej wyżej kompilacji. Byli wówczas młodym niedoświadczonym zespołem, z trudem kompletującym instrumentarium. Punk rock był już wtedy historią, lecz hasło *każdy może wyjść i zagrać jak potrafi* wciąż obowiązywało. Firmy płytowe, zachęcone sukcesami Gary'ego Numana i drugiej edycji Ultravox, bardzo mile widziały pełnych zapału chłopców z syntezatorami. Tak więc wiosną 1982 roku ówczesna filia koncernu Decca, London, spisała kontrakt z duetem. Blancmange mógł się już wtedy poszczycić jeszcze jedną reklamówką: tygodnik „Melody Maker" do jednego z numerów dołączył tzw. flexi-disc – pocztówkę dźwiękową z utworami *Living On The Ceiling* i *Sad Day* (w nowej, jeszcze bardziej akustycznej wersji). Płytka również nie stanowiła przekonującej wizytówki duetu – oba utwory miały wyraźnie szkicowy charakter. Blancmange oficjalnie zadebiutował latem 1982 roku piosenką *Feel Me*. Rytmiczna, efektownie zaaranżowana, błyskawicznie stała się przebojem w dyskotekach. Drugi singel, zawierający ostateczną wersję *Living On The Ceiling*, ugruntował pozycję zespołu w klubach tanecznych, zaś wydany jesienią 1982 roku album *Happy Families* w pełni ukazał jego możliwości i aspiracje. Uznano go za dostarczyciela przebojów i wymieniano jednym tchem z gwiazdami typu A Flock Of Seagulls, Talk Talk, Duran Duran, Human League i Ultravox. Jednak *Happy Families*, będąc płytą taneczną, jednocześnie okazała się mozaiką skłaniającą do głębszych refleksji. Emanująca z niektórych piosenek powaga zakłopotała krytyków, którzy w swych recenzjach postawili Blancmange między Duran Duran a... Joy Division. Stephen Luscombe błyskawicznie zanegował jakiekolwiek wpływy formacji z Manchesteru, jednocześnie odcinając się również od innych modnych artystów, nazywając ich złośliwie A Flock Of Talking Durans.

Utwory zebrane na *Happy Families* przeznaczone były przede wszystkim do tańca, muzykom zależało jednak, aby ich produkt nie był jedynie użytkową tapetą dźwiękową. Płyta zaskakiwała jednorodnością stylistyczną i perfekcjonizmem aranżacyjnym. Sama zaś muzyka zdradza dodatkowo fascynacje afrykańskimi rytmami *(I Can't Explain, God's Kitchen, Feel Me)*.

Dalsze przeboje Blancmange stanowiły logiczną kontynuację stylu zaproponowanego na pierwszym albumie *(Blind Vision, That's Love That It Is, Don't Tell Me)*, zaś kolejny longplay – *Mange Tout* – pojawił się w sprzedaży dopiero wiosną 1984 roku. Tutaj zarysował się podział repertuaru na utwory rozrywkowe i ambitniejsze. Uważnie słuchając *Mange Tout* można dojść do wniosku, że duet nie umiał podjąć decyzji, w jakim kierunku ostatecznie podążyć. Strona pierwsza, oprócz nastrojowej kompozycji *The Time Became The Tide* wykonanej z udziałem smyczków, to zbiór wydanych wcześniej singli, druga natomiast składała się z nagrań trochę zbyt ciężkich *(Murder, All Things Are Nice, My Baby)*. Miłą ulgę przynosił śpiewany a-capella *See The Train*, kodą zaś była doskonała przeróbka przeboju Abby *The Day Before You Came*. Takie zakończenie można rozumieć jednoznacznie: Arthur i Luscombe zrobili do nas oko, abyśmy nie traktowali ich zbyt poważnie. Wszystko byłoby dobrze, gdyby *The Day Before You Came* nie okazał się, jak na ironię, najciekawszym fragmentem płyty. Niepokojące to zjawisko, gdy cudza kompozycja przerasta dziewięć własnych...

Trzeci album, *Believe You Me*, ukazał się jesienią 1985 roku. Z całej trójki był to zbiór najmniej koherentny – stanowił niezaprzeczalny dowód wyczerpania się inwencji twórczej. W najlepszych momentach *(22339, Why Don't They Leave Things Alone?)* kompozycje zaledwie dorównywały wcześniejszym propozycjom, całość brzmiała nieprzekonująco i po prostu nużyła. Totalny brak zaangażowania *(Lose Your Love, Don't You Love It All, What's Your Problem?)* sprawił, że album smakował jak zimna zupa – wrażenie to potęgowały umieszczone tu najprawdopodobniej celem wypełnienia wolnego miejsca, niedopracowane instrumentalne bruliony *(No Wonder They Never Made It Back* oraz *John)*.

Logiczną konsekwencją było rozwiązanie duetu: Neil Arthur i Stephen Luscombe rozeszli się w połowie 1986 roku.

Blancmange nigdy nie należał do wykonawców wybitnych, nie pozostawił także po sobie niezapomnianych nagrań. Przez krótki czas wyróżniał się oryginalnym brzmieniem, z powodzeniem łącząc elementy muzyki pop z dyskotekową odmianą stylu soul. W historii post-nowofalowego elektronicznego rocka grupa raczej nie zaistnieje, warto jednak zapamiętać album *Happy Families* – dziesięć rzetelnie zrealizowanych melodii, porywających do tańca *(Living On The Ceiling, Feel Me)*, skłaniających do refleksji *(Waves, I've Seen The Word)* lub urzekających niewymuszonym pięknem *(Sad Day)*. Jakie będą dalsze losy byłych członków Blancmange – na razie nie wiadomo.

TOMASZ BEKSIŃSKI



Uciekając przed podatnikami do Francji członkowie zespołu The Rolling Stones sadzili zapewne, że osiada tam na dłużej, może na zawsze. Tak się jednak nie stało. Rozproszyli się niebawem po całym swiecie, raz na jakis czas spotykajac się w studiach nagraniowych Kingston na Jamajce, Monachium, Paryza, Nassau i Nowego Jorku, co kilka lat wybierajac sie w kilkumiesieczna podróż dookoła świata...

★

Osiemnaście utworow wypełniających dwupłytowy album *Exile On Main Street* grupa The Rolling Stones nagrała między lipcem i listopadem 1971 roku w piwnicy domu Keitha Richardsa w Nellcote na Lazurowym Wybrzeżu. I tym razem w sesji wzieło udział wielu dodatkowo zaproszonych muzyków: Ian Stewart, Nicky Hopkins i Billy Preston – instrumenty klawiszowe, Bobby Keys – saksofony, Jim Price – trabka, puzon i organy, Al Perkins – gitara, Bill Plummer – kontrabas, Amyl Nitrate marimba oraz grupa wokalna w składzie: Clydie King, Vanetta Fields, Tammi Lynn, Shirley Goodman, Kathi McDonald, Mac Rebennack, Jerry Kirkland i Joe Green. Ponieważ Bianca spodziewała sie dziecka – w pażdzierniku urodziła corkę – Mick Jagger ograniczył udział w nagraniach do minimum. Bardzo zazwyczaj aktywny w studiu, pełen pomysłow, do zawartosci powstajacego albumu odniosł się on z obojetnoscią. Jego rola sprowadzała sie właściwie do odśpiewania napisanych pospiesznie, wyjatkowo słabych tekstów. Chociaz bardziej troszczył sie w tym okresie o zone niż o zespół, w wielu utworach, takich choćby jak *All Down The Line, Let It Loose* czy *Turd On The Run*, znalazł odzwierciedlenie nastroj zwatpienia w małżenska idylle. Jagger zdawał sobie zapewne sprawę z tego, że publicznosc nie chce w nim widziec czułego małzonka i piszac teksty takie a nie inne – wyjatkowo cyniczne, sarkastyczne – pragnał byc może przekreślić liryzm miłosnych piosenek z albumu *Sticky Fingers*. Mowił tez: *nie odpowiada mi rola męza, ojca rodziny, małżenstwo nie ma juz dzis sensu, to przeżytek*. Sposród napisanych przez niego piosenek, oparta na rytmach karaibskich ballada *Sweet Black Angel* zdradzała wszakże znaczny wpływ Bianki, zaangażowanej w problemy współczesnego swiata feministki. Miała ona charakter apelu o uwolnienie radykalnej działaczki murzyńskiej – Angeli Davis. Na marginesie dodać warto, że teksty niektorych utworow z albumu *Exile On Main Street* napisał Keith Richards. On zapewne był autorem *Rip This Joint* o wizowych problemach nadal popadających w konflikty z prawem członkow The Rolling Stones oraz *Happy* o urokach zycia w drodze; tę drugą piosenkę sam zresztą zaspiewał.

Na tle pozostałych płyt The Rolling Stones z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych *Exile On Main Street* wydaje się zestawem najmniej udanym. Jagger – zgodziwszy się z podobną opinią, wyrazoną w jednym z wywiadow – uważa, że nierozsądne było opublikowanie wszystkich nagrań, powstałych w piwnicy Richardsa. Tak czy inaczej, album zdradzał zmęczenie formułą stylistyczną wypracowaną w okresie współpracy z producentem Jimem Millerem. Repertuar jak zwykle zdominowały utwory zdradzające silny wpływ rhythm'n'bluesa i rock'n'rolla *(Rocks Off, Happy, All Down The Line, Tumbling Dice)*, nie zabrakło też kompozycji potwierdzających inspirację muzyką soul *(Shine A Light)* i country *(Sweet Virginia)*. Wpływy zostały jednak przemieszane, sprowadzone do wspólnego mianownika: spłycone, rozwodnione w przeładowanych aranżacjach. Powstał repertuar bardziej jednorodny niż na poprzednich płytach, mniej wszakże przekonujący. Partie instrumentów dętych, które wzbogaciły nagrania The Rolling Stones w końcu lat sześćdziesiątych, tym razem wydawały się dodatkiem całkiem zbytecznym, wzmagającym wrażenie dźwiękowego chaosu.

W epoce wyrafinowanych pomysłów kompozytorskich wykonawców takich jak Keith Emerson, surowa i hałaśliwa muzyka Richardsa robiła jednak wrażenie zamierzonej manifestacji. Tak być może odebrali *Exile On Main Street* recenzenci – żywiołowość i spontaniczność The Rolling Stones przeciwstawiający intelektualizmowi Emerson Lake And Palmer. Ktoś nazwał ten album pierwszym rockowym arcydziełem lat siedemdziesiątych... Sami członkowie zespołu zdawali sobie jednak sprawę z tego, że przywiązanie do rock'n'rollowej tradycji, która do niedawna wydawała się niewyczerpanym źródłem inspiracji, zaprowadzić ich może w ślepy zaułek. Wypowiedzi Jaggera pobrzmiewały w tym okresie swoistą goryczą: *Skończę karierę w dniu trzydziestych trzecich urodzin. Nie*

DYSKOGRAFIA

EXILE ON MAIN STREET (Rolling Stones Records, maj 1972)
Rocks Off; Rip This Joint; Hip Shake; Casino Boogie; Tumbling Dice; Sweet Virginia; Torn And Frayed; Black Angel; Loving Cup; Happy; Turd On The Run; Ventilator Blues; Just Wanna See His Face; Let It Loose; All Down The Line; Stop Breaking Down; Shine A Light; Soul Survivor

GOATS HEAD SOUP (Rolling Stones Records, sierpień 1973)
Dancing With Mr. D.; 100 Years Ago; Coming Down Again; Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker); Angie; Silver Train; Hide Your Love; Winter; Can You Hear The Music; Star Star





można śpiewać rock'n'rolla przez całe życie. Ja w każdym razie chciałbym uniknąć sytuacji, w jakiej znalazł się Elvis Presley, zmuszony w końcu życia do zabawiania podstarzałych gospodyń domowych...

THE ROLLING STONES

★

Na początku czerwca 1972 roku The Rolling Stones wybrali się w towarzystwie Steviego Wondera na kolejne w swej karierze tournée po Stanach Zjednoczonych. I tym razem towarzyszyła formacji ekipa filmowa. Jagger zaprosił Roberta Franka, artystę-fotografika, któremu światowy rozgłos zapewnił cykl zdjęć The Americans (komentarz doń napisał Jack Kerouac), znanego również jako realizatora filmów awangardowych, takich jak *Pull My Daisy* czy *Me And My Brother* z udziałem poetów Allena Ginsberga i Gregory'ego Corso. Jagger wyobrażał sobie być może, że w oparciu o widowisko grupy ktoś taki jak Frank zrealizuje film o randze artystycznego wydarzenia. Gotowy reportaż, znany pod roboczym tytułem *Cocksucker Blues*, nigdy jednak nie trafił na ekrany kin. Zdaniem The Rolling Stones ośmieszał ich, ukazywał jako wyrośniętych chłopców, dla których treść życia stanowiła zabawy z przygodnie poznanymi dziewczętami. Nie ukazał się też przygotowywany przez grupę, dwupłytowy album *The Rolling Stones American Tour 1972* – kierownictwo firmy Decca nie wyraziło bowiem zgody na włączenie do jego repertuaru koncertowych wersji kilku starszych przebojów. Ostatecznie tournée podsumowane zostało konwencjonalnym reportażem z jednego występu – *Ladies And Gentlemen, The Rolling Stones*, zrealizowanym przez Rollin' Binzara w Fort Worth w Teksasie. Doczekało się też innego dokumentu: obok kilku niespodziewanych gości, m.in. pisarz amerykański Truman Capote, czy też księżna Lee Radziwiłł, w wyprawie wziął udział ceniony dziennikarz Robert Greenfield. Amerykańską podróż The Rolling Stones opisał w książce *Stones Touring Party (A Journey Through America With The Rolling Stones)*.

Podejmując trud zrelacjonowania tournée The Rolling Stones Greenfield oczekiwał być może sensacyjnych wydarzeń na miarę zabójstwa w Altamont. Jeśli tak było, zawiódł się bardzo. Do jedynego incydentu doszło przed koncertem w Bostonie: na lotnisku Keith Richards poturbował natrętnego fotoreportera. Mick Jagger oraz kilka innych osób z obsługi The Rolling Stones stanęło podczas kłótni z policjantami po stronie gitarzysty – wszyscy zostali aresztowani. Tego samego dnia za członkami zespołu wstawił się burmistrz Bostonu, pełen zapewne obaw, że oczekujący na występ The Rolling Stones tłum może na wieść o aresztowaniu ulubieńców wywołać awanturę; koncert odbył się z kilkugodzinnym opóźnieniem.

Książka Greenfielda, apologety The Rolling Stones, zawiera m.in. interesujący szkic do portretu Richardsa, który w tym okresie coraz bardziej pogrążał się w narkotycznym nałogu, mimo że kilka lat wcześniej bardzo trzeźwo wypowiadał się na temat uzależnienia Briana Jonesa, ofiary mitu, jaki do poczynań The Rolling Stones dopisali menażerowie (w maju 1972 roku zawiedziona grupa zrezygnowała z usług kolejnego impresaria, Allena Kleina). Tak jak wcześniej Jones, Keith Richards zaczął tracić kontakt z rzeczywistością, czego album *Exile On Main Street* pozostaje najbardziej przykrym dowodem.

★

Płyta *Goat's Head Soup*, nagrana między listopadem 1972 roku i marcem roku następnego w Kingston na Jamajce – z wyprawą do stolicy muzyki reggae wiązał zespół zapewne nadzieje na odświeżenie własnej formuły twórczej – pozostaje ostatnim dokonaniem The Rolling Stones firmowanym wspólnie z Millerem. *Był jak lew, kiedy pojawił się wśród nas* – wspomina Richards – *przypominał owieczkę, kiedy się z nami rozstawał. Wycisnęliśmy go jak cytrynę...*

Wiele wskazuje na to, że na *Goat's Head Soup* wpływ Millera na zespół był już niewielki. Lata wspólnej pracy dały muzykom doświadczenie i pewność siebie, umożliwiły rozwijanie własnych pomysłów. Tym razem – jak dawniej – grupa zadbała o urozmaicenie repertuaru i obok *Star Star*, charakterystycznego dla jej stylu rock'n'rolla oraz potwierdzających rock'n'rollową inspirację, żywiołowych utworów w rodzaju *Dancing With Mr. D., Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker)* czy *Silver Train* zaproponowała na przykład starannie zaaranżowane z wykorzystaniem instrumentów smyczkowych, melodyjne piosenki; nastrojowy utwór *Angie* oraz zdradzającą wpływ Vana Morrisona, niby-soulową balladę *Winter*. W dużo bardziej przekonujący sposób niż w nagraniach z *Exile On Main Street* zostały tym razem wykorzystane instrumenty dęte – saksofony Bobby'ego Keysa i Jima Horna oraz trąbka Chucka Finleya – wzmacniające ekspresję kompozycji *Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker)*. Jak zwykle zaproszono do studia kilku pianistów o zdecydowanie odmiennym stylu gry: lirycznego Hopkinsa *(Angie, Winter, Coming Down Again)*, fascynującego niezwykłym poczuciem rytmu Prestona *(Doo Doo,.. 100 Years Ago)*, wychowanego na rock'n'rollu Stewarta (np. *Star Star)*.

Płyta, której „okultystyczny" tytuł był oczywiście żartem, otwierał utwór *Dancing With Mr. D.* – D. to Death – śmierć, która bez uprzedzeń upomnieć się może o każdego z nas. O śmierci, śmierci dzieci na ulicach miast amerykańskich – omyłkowo zastrzelonego przez policję chłopca oraz wprowadzonej w środowisko narkomanów dziewczynki – mówił utwór *Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker)*. Piosenka *Angie* była wyrazem utraty wiary w miłość; utwór *Star Star*, pozornie radosny hymn na cześć dziewcząt sypiających z gwiazdami estrady czy filmu, mówił o ludziach, którzy boją się miłości, zadowalając się jej namiastką.

Nietrudno zrozumieć pesymistyczny nastrój zebranych na płycie *Goat's Head Soup* utworów. Członkowie zespołu The Rolling Stones mogli na początku lat siedemdziesiątych przypuszczać, że nie uda im się nawiązać kontaktu z nowym pokoleniem odbiorców muzyki rockowej, dla których nazwiska Chucka Berry'ego i Bo Diddleya nie znaczyły już nic. Właśnie album *Goat's Head Soup* pomógł grupie jednak ugruntować gwiazdorską pozycję w nowym okresie, piosenka *Angie* okazała się zaś jednym z największych przebojów zespołu.

WIESŁAW WEISS



MICK JAGGER I KEITH RICHARDS

KORESPONDENCJE ★


HERBIE HANCOCK

Fot. A.KIEŁBOWICZ

POD ZNAKIEM REGGAE

KORESPONDENCJA WŁASNA z BERLINA ZACHODNIEGO

Względy ekonomiczne zmuszają organizatorów wielkich festiwali jazzowych w różnych krajach do ścisłej współpracy. Dlatego Herbie Hancock, który był gwiazdą ubiegłorocznego „Jazz Jamboree", wziął również udział w praskim festiwalu jazzowym, swym występem uświetnił też zachodnioberliński „Jazz-Fest". Wrażeniami z tej właśnie imprezy chciałbym podzielić się z czytelnikami „MM/Jazz". George Gruntz, sympatyczny Szwajcar, który od lat pełni rolę jej artystycznego kierownika, w połowie minionego roku udał się na Wyspy Karaibskie, aby starannie przygotować największy koncert festiwalu – „Karaibski jazz lat osiemdziesiątych". Z Jamajki, Martyniki i Haiti przybyli do Berlina Zachodniego pianiści Monty Alexandar, Chico Jehelmann i Andrew Hill, z Kuby znane w Polsce zespoły Irakere i Arturo Sandoval Sextet. W składzie Carribean Jazz Workshop Group znaleźli się młodzi muzycy z Antiguy, Trinidadu, Barbados, Martyniki i Gwadelupy. Muzyka wymienionych wykonawców pulsuje rytmami reggae, mento, calypso, salsy, ma jednak zdecydowanie jazzowy klimat.

The Rolling Stones w filharmonii? Trudno to sobie wyobrazić. A jednak. Charlie Watts, perkusista popularnej formacji, dostąpił tego zaszczytu podczas zachodnioberlińskiego festiwalu. Nie towarzyszyła mu wszakże grupa rockowa, a jazzowa orkiestra. W listopadzie 1985 roku spełniły się dwa marzenia perkusisty – stanąć na czele jazzowego big bandu oraz wystąpić w londyńskim klubie Ronniego Scotta. Do współpracy Watts zaprosił ponad dwudziestu brytyjskich muzyków jazzowych, wśród nich tak znanych jak Annie Whitehead, Evan Parker, Alan Skidmore, czy John Stevens oraz rockowego basistę, przed laty członka grupy Cream – Jacka Bruce'a. Po tygodniu prób orkiestra zadebiutowała u Scotta, wkrótce potem udała się na występy w Europie Zachodniej, w Stanach Zjednoczonych i Japonii, nagrała też koncertową płytę dla CBS. Muszę wszakże wyznać, że w Berlinie Zachodnim, wśród big bandów takich jak Willem Breuker Kollektief z Holandii czy prowadzony przez Grahama Colliera Loose Tubes z Wielkiej Brytanii, wypadła blado.

Na zakończenie krótkiej relacji z zachodnioberlińskiego „JazzFest" dodać warto, że w imprezie wzięli również udział pianista Leonid Czyzik, trębacz Don Cherry, saksofonista Vernard Johnson, żeńska grupa wokalna Sweet Honey In The Rock i wielu innych. Nowego jazzu, choćby interesującego sekstetu The Klezmorim z Kalifornii, można zaś było posłuchać w zachodnioberlińskich klubach – Quartier Latin, Quasimodo czy Flöz. Na niedosyt wrażeń nie można więc było narzekać. Oby i w tym roku festiwal był przeżyciem równie wspaniałym i niezapomnianym.

RAINER BRATFISCH


LATIN QUARTER


DIE GITARREROS

NIE TYLKO ROCK

KORESPONDENCJA WŁASNA z BERLINA

Po raz szósty w Pałacu Republiki w Berlinie zorganizowany został festiwal pod hasłem „Rock für den Frieden" – „Rock dla pokoju". Po raz pierwszy od lat kilku, od roku 1984, była to impreza międzynarodowa. Obok wielu wykonawców z NRD, zespołów tak znanych jak Karat czy Rockhaus oraz młodszych, m.in. Rosalili i Chicoree, wzięli w niej udział artyści z Wielkiej Brytanii i Polski, z Afryki i Ameryki Południowej. Zmienia się więc ranga festiwalu, nie zmienił się jednak jego charakter...

„Künstler gegen Apartheid" – „Artyści przeciwko apartheidowi" – pod takim hasłem odbył się pierwszy, najważniejszy z trzech wielkich koncertów tegorocznego „Rock für den Frieden". W jego programie znalazły się m.in. napisana przez Elvisa Costello, żarliwa pieśń protestu przeciwko uwięzieniu przez władze RPA znanego bojownika afrykańskiego Nelsona Mandeli – *Free Nelson Mandela!* oraz dedykowany zamordowanemu w 1977 roku ciemnoskóremu studentowi z RPA Stevenowi Biko song Petera Gabriela – *Biko*. Utwór pierwszy wykonał Christian Schmidt, wokalista Modern Soul Band, z towarzyszeniem utworzonego przez uczestników festiwalu chóru, drugą piosenkę w przekonujący sposób zaśpiewał Toni Krahl z zespołu City, a wsparła go kilkunastoosobowa grupa gwiazd muzyki rockowej w NRD. Formacja No 55, znana również pod nazwą Enno, przedstawiła w Pałacu Republiki własny utwór o wymowie antyapartheidowej – pełen pasji *Der alte Dorn*. W koncercie wziął też udział zespół Karat, który nie tak dawno odmłodził skład. Wykonał kilka utworów z płyty, która lada dzień powinna w NRD trafić do sklepów, m.in. bardzo ładną, poetycką piosenkę o pokojowym przesłaniu – *Glocken 2000*.

Koncert „Künstler gegen Apartheid" pomyślany został jako barwny, urozmaicony pod względem klimatu i nastroju spektakl. Atmosferę afrykańskich obrzędów religijnych przeniosła na scenę berlińskiego Pałacu grupa taneczna z Mozambiku. Wystąpili też m.in. popularny w NRD twórca i wykonawca piosenki poetyckiej – Persion Volkman, grupa Reggae Play oraz free jazzowe trio w składzie: Konrad Bauer – puzon, Helmut „Joe" Sachse – gitara, ciemnoskóry Luis Moholo – perkusja.

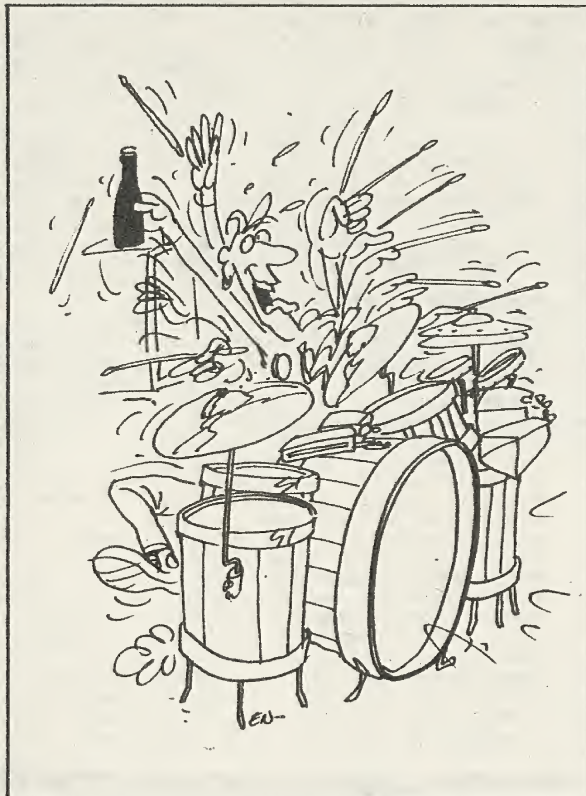
Większość utworów ilustrowały wyświetlane na wielkim ekranie przezrocza i filmy. Pokazano też zrealizowany z inicjatywy Little Stevena, muzyka związanego z Bruce'em Springsteenem, film *Sun City – Artists United Against Apartheid* z udziałem samego pomysłodawcy, Springsteena, Boba Dylana, Lou Reeda, Pat Benatar, Run D.M.C., Jacksona Browne, George'a Clintona i wielu innych. Podczas koncertu organizatorom udało się nawiązać telefoniczny kontakt z Little Stevenem. W krótkiej rozmowie amerykański muzyk wyraził nadzieję, że w roku przyszłym spotka się z berlińską publicznością osobiście...

Tym razem udało się na festiwal ściągnąć znaną dobrze tym, którzy śledzą notowania list przebojów niezależnych firm płytowych, brytyjską grupę Latin Quarter. Formacja, która powstała w 1983 roku w Liverpoolu, wykonuje piosenki oparte na karaibskich, południowoamerykańskich i afrykańskich rytmach, bardzo ładnie, z wdziękiem opracowane, zwracające uwagę błyskotliwymi, zaangażowanymi tekstami. W Berlinie przedstawiła utwory z obydwu dotychczas nagranych albumów, poświęcone konfliktom rasowym w odległej Afryce *(Radio Africa)*, ale też w samym sercu Europy *(Toulouse* o stosunku Francuzów do robotników z Algierii), pod znakiem zapytania stawiające morale politycznych hazardzistów w rodzaju Ronalda Reagana i Margaret Thatcher *(America For Beginners)*.

Obok Latin Quarter wystąpiła w Berlinie grupa Kombi, trudno jednak powiedzieć, aby jej recital okazał się dla tamtejszej publiczności większą atrakcją... Prawdziwe tłumy przyciągnął zaś koncert formacji Die Gitarreros. Jest to grupa prowadzona przez czterech znanych w NRD, wyśmienitych gitarzystów Jürena Ehle (Pankow), Bernda Römera (Karat), Gisberta Piatkowskiego (No 55) i Uwe Hassbeckera (Stern Meissen). Współtworzą ją: pianista Ulrich Swillms (Karat), basista Hans-Jürgen Reznicek (Pankow), perkusista Stefan Dohanetz (Pankow) oraz czwórka wokalistów: Tamara Danz (Silly), Mike Kilian (Rockhaus), Herbert Dreilich (Karat) i Toni Krahl (City). Wszyscy ci wykonawcy, na co dzień związani z różnymi zespołami, przy okazji imprez takich jak „Rock für Frieden" spotykają się na estradzie, aby przypomnieć publiczności kilkanaście rockowych standardów i przebojów. *Johnny B. Goode* Chucka Berry'ego, *People Get Ready* Curtisa Mayfielda, *Honky Tonk Woman* i *Beast Of Burden* The Rolling Stones, *It's Only Love* Bryana Adamsa i Tiny Turner, ale też *Blumen aus Eis* formacji Karat, *Die Wilde Mathilde* kwintetu Silly czy *Freitag* grupy Pankow. Przyznać muszę, że występ Die Gitarreros był dla mnie zaskoczeniem. Muzykę rockową z NRD cenię zawsze za subtelność pomysłów kompozytorskich i aranżacyjnych, doceniając kompetencje większości wykonawców. Atuty Die Gitarreros to także ekspresja i wigor. Nie znam lepszej wersji *Honky Tonk Woman* – poza autorską – niż ta, jaką usłyszałem w Berlinie. I nie mogę sobie jakoś wyobrazić, aby ktokolwiek w Polsce mógł zaproponować adaptację równie przekonującą i porywającą. Przesada? Niestety, nie.

WIESŁAW WIESS





TUBORG I CAŁY TEN ZGIEŁK

KORESPONDENCJA WŁASNA z DANII

Trzaskające mrozy, jakie nawiedziły Europę na początku roku, nie ominęły Kopenhagi. Aura nie sparaliżowała jednak życia muzycznego. Atrakcjami stycznia i lutego były koncerty zespołów Metallica, Europe i Deep Purple, oraz szeroko reklamowany występ Iwana Rebroffa śpiewającego pieśni rosyjskie.

Niezwykle prężne jest w stolicy Danii środowisko jazzowe. Nie bez znaczenia jest częsta wymiana doświadczeń z muzykami zza oceanu. Spore grono wybitnych amerykańskich muzyków osiedliło się w tym kraju. Niektórzy z nich, jak perkusista Ed Thigpen czy pianista Horace Parlan poświęcili się szkolnictwu jazzowemu traktowanemu w Danii bardzo poważnie. Wśród pedagogów Duńskiego Konserwatorium Jazzu, Rocka i Muzyki Latynoskiej jest też znany w świecie jazzowym Duńczyk, Niels-Henning Oersted Pedersen, basista od dawna należący do czołówki światowej. Obok skrzypka Svenda Asmussena i puzonisty Kai Windinga, Pedersen jest trzecim Duńczykiem, który przeszedł do historii ze statusem gwiazdy jazzu.

Wśród kilku kopenhaskich klubów jazzowych na szczególną uwagę zasługuje – ze względu na swą historię – „Montmartre Jazzhus". Od dziesięciu z górą lat ma on swą siedzibę w obszernej, zdolnej pomieścić sześćset osób sali w centrum Kopenhagi. Wnętrza zdobią fotogramy-portrety najwybitniejszych muzyków, którzy występowali w klubie. Płyty z ich klubowymi nagraniami można jeszcze kupić w licznych kopenhaskich sklepach muzycznych. W czasie festiwali jazzowych „Montmartre" jest miejscem uprzywilejowanym – tu odbywają się najciekawsze koncerty.

Oprócz jazzu i rocka – we wszelkich odmianach – można w klubie posłuchać innych gatunków muzyki, ze stylizowanymi arabską i afrykańską włącznie. Program zmienia się każdego wieczoru. Najczęściej występują grupy duńskie, niekiedy mające w składzie mieszkających tu obcokrajowców.

Wydarzeniem tegorocznego sezonu zimowego był koncert dla miłośników jazzu, pod hasłem „Jazz Anno 1987", wyjątkowo z udziałem aż trzech duńskich zespołów. Główną atrakcją był występ grupy w składzie: Marilyn Mazur (instrumenty perkusyjne i klawiszowe), Bo Stief (gitara basowa), Alex Riel (perkusja) i Bob Rockwell (sax tenor). Marilyn Mazur, która swego czasu wywarła spore wrażenie na samym Milesie Davisie, jest utalentowaną i ambitną kompozytorką docenianą zresztą w Danii. Jest m.in. laureatką nagrody Bena Webstera, wręczanej corocznie wyróżniającym się młodym muzykom. Weteran perkusji Alex Riel wystąpił w Polsce w Rhythm And Brass Combination Petera Herbolzheimera podczas Jazz Jamboree '75. Na tym samym festiwalu Marilyn Mazur grała w New Jungle Orchestra. Riel i Mazur często współpracują ze sobą. Bo Stief, najlepszy gitarzysta basowy roku ubiegłego w Danii, jest podobnie jak Riel muzykiem o sporym doświadczeniu. Tenorzysta Amerykanin Bob Rockwell reprezentujący orientację shorterowską, koncertuje, ale też jest pedagogiem na duńskiej uczelni jazzowej. Formacja Rockwell-Mazur-Stief-Riel, zdominowana w dużej mierze przez osobowość Marilyn Mazur mającej w muzyce dużo do powiedzenia, prezentowała fusion z dozą jazz-rocka. Była to muzyka o niekłamanej świeżości i pasji, a zastosowana przez Marilyn niekonwencjonalna wokaliza, funkcjonowała bardziej jako dopełnienie treści muzycznej niż jako śpiew solistyczny.

Młodzież jazzową reprezentował tego wieczoru kwintet trębacza Jensa Winthera, z utalentowanym pianistą Thomasem Clausenem i szwedzkim saksofonistą Tomasem Franckiem (uznanym za najlepszego solistę V Konkursu Młodych Talentów w Leverkusen). Jego ambicją było oddanie brzmienia jazzu amerykańskiego końca lat sześćdziesiątych.

Trzeci zespół – Space And Rhythm Jazz pianisty Jana Kaspersena jest natomiast grupą muzyków dojrzałych, prezentujących wyrafinowany profesjonalizm, niemniej jednak też ulegających obcym naleciałościom. Szczególnie dostrzegalne jest to u Kaspersena, chyba świadomie parodiującego styl Monka. Jedną z zalet formacji Space And Rhythm jest umiejętność swobodnego korzystania z różnych form stylistycznych. Grają w zespole m.in. Fredrik Ludlin, najwyżej ceniony tenorzysta duński, a zarazem jeden z najlepszych muzyków w tym kraju, saksofonista Michael Hove (w grze obu Duńczyków zwracają uwagę reminiscencje muzyki Colemana i Dolphy'ego), Lars Togeby, trębacz i wykładowca w Konserwatorium Jazzu oraz basista Jesper Lundgad. Perkusistą jest Ole Roemer. Roemer, Lundgard, Hove i Togeby byli członkami Eclipse, znanej formacji nieżyjącego już Thada Jonesa utworzonej przed laty w Danii z udziałem muzyków amerykańskich.

Faworytami Duńczyków wśród jazzmenów światowego kalibru są również ci muzycy, których podziwiają polscy fani. Muzykami roku zostali Davis, Hermeto, Scofield i Petrucciani. Grupą rockową nr 1 – Sting, w kategorii soul – Neville Brothers, a za najlepszą grupę jazzową uznano orkiestrę Gila Evansa. Polski jazz nie jest tam niestety tak popularny, jakbyśmy sobie tego życzyli.

DOROTA DUDA

PAUL SIMON

Reporterka telewizji brytyjskiej Ann Nightingale goszcząca Paula Simona w popularnym programie BBC „Old Grey Whistle Test" stwierdziła, że musi mu być trudno pisać piosenki od czasu zerwania współpracy z Garfunkelem. *Nigdy nie napisaliśmy razem żadnej piosenki. To ja je pisałem* – odpowiedział Simon. – *Nie chcę żeby to zabrzmiało nieskromnie, ale Art tylko śpiewał je ze mną.* Reporterka nie dała za wygraną, zastanawiając się na głos, ile osób mogło o tym wiedzieć. *Wydaje mi się, że wszyscy z wyjątkiem pani* – odparł Simon.

Rozmowa ta odbyła się kilka lat po rozwiązaniu się duetu Simon And Garfunkel, ale bardzo trafnie wskazała przyczynę decyzji Paula Simona o rezygnacji ze współpracy z partnerem. W świadomości milionów ludzi na całym świecie Simon i Garfunkel stanowili nierozłączną całość. Wywoływało to irytację Simona, jako że to on był autorem tekstów, muzyki, aranżacji, a także jedynym instrumentalistą i równorzędnym wokalistą. O ostatecznym kształcie repertuaru duetu decydowały jednak trzy osoby. *Przy podejmowaniu wszelkich decyzji było nas trzech: Roy* (Halee – reżyser nagrań, wieloletni współpracownik Simona), *Artie i ja. Stawało się to dla mnie coraz trudniejsze* – przyznał Simon. Upodobanie Garfunkela do słodkiej, łagodnej muzyki, poważnie ograniczało twórcze możliwości Simona. *Zawsze chciałem śpiewać inne piosenki, takie, których Simon And Garfunkel nie mogliby wykonać* – powiedział Simon po wydaniu pierwszej solowej płyty, dokładnie obrazującej co miał na myśli.

Ukazała się ona dwa lata po rozwiązaniu duetu, a sam jej tytuł – *Paul Simon* – każe nową drogę Simona rozpatrywać w kategoriach uwolnienia się od partnera, a nie jego utraty. Cechuje ją swoisty eklektyzm – nagrania zajęły cały rok i zostały dokonane w tak odległych od siebie miejscach, jak Paryż, Jamajka, Nowy Jork czy San Francisco. Słychać na nich echa tradycji muzycznych różnych kultur, mieszają się style – jakby Simon nie mógł nacieszyć się wolnością. Płyta przyniosła trzy przeboje: zarejestrowany na Jamajce *Mother And Child Reunion* to podobno pierwszy utwór reggae wykonany przez białego artystę; w *Duncan* akompaniuje wokaliście peruwiański zespół Los Incas, słynny dzięki wylansowanej przez Simona i Garfunkela kompozycji *El Condor Pasa;* piosenka-żart *Me And Julio Down By The Schoolyard* tętni latynoskimi rytmami Airto Moreiry. Takich muzycznych eskapad jest zresztą więcej – w instrumentalnym *Hobo's Blues* – Simon wciela się w Django Reinhardta, akompaniując na gitarze swingującym popisom skrzypcowym Stephane'a Grapelliego. Płyta *Paul Simon* jest na pewno niespójna, ale w tym przypadku okazuje się to bardziej zaletą niż wadą.



Rok i miejsce powstania: 1981. Nymegen, Holandia.
Cel: Ucieczka od pokutujących w Holandii upiorów kultury hippisowskiej.
Debiut płytowy: 1983. Minialbum *Subsequent Pleasures* wydany własnym sumptem w ilości 500 egzemplarzy. Nagrany jeszcze z perkusistą.
Obecny skład: Ronny Moerings (g, kbds, voc), Anke Wolbert (b, kbds, voc), Pieter Nooten (kbds, voc) oraz Frank Weyzig (g, kbds), który dołączył do zespołu po zwolnieniu perskusisty.

Zmiany w muzycznych gustach i preferencjach Anglików są równie trudne do przewidzenia, jak tamtejsza pogoda – zwłaszcza w sezonie jesiennym. Płyta nadzwyczaj oryginalnego wykonawcy z kontynentu, wydawałoby się – pewniak, może przejść tam całkiem niezauważona, podczas gdy superkomercyjna propozycja, mierząca wprost w bastion najsilniej obsadzony i najlepiej broniony, odnosi wbrew logice niebotyczny sukces. Bariera językowa – dla jednych przeszkoda nie do pokonania – dla innych okazuje się ścianą z papieru. Do dziś historycy muzyki pop łamią sobie głowy, dlaczego Abba, z wokalistkami śpiewającymi z wyraźnym (w innym przypadku dyskredytującym) obcym akcentem, pobiła w anglojęzycznej strefie rekordy popularności. A może receptą na sukces na Wyspach Brytyjskich (mowa tu, oczywiście, o cudzoziemcach) jest właśnie unikanie wszelkich „strategicznych" wejść kuchennych, podchodów i konspiracyjnych spisków, lecz potężny, bezczelny kopniak we frontowe drzwi? Taki, jaki wczoraj wymierzyła Abba, a dzisiaj A-ha? Może...

Rozdwojenie się rynku konsumenta na dwie sfery – komercyjną i niezależną – tak charakterystyczne dla lat osiemdziesiątych, zwielokrotniło szansę debiutu na hermetycznym (mimo wyjątków) rynku brytyjskim. W nieznanym dotąd zakresie zaistnieli na nim wykonawcy australijscy, dotąd uważani za prowincjonalnych, pojawiło się również sporo zespołów europejskich – z RFN (Kowalski, X-Mal Deutschland, Palais Schaumburg, Einstürzende Neubauten, D.A.F., Der Plan), krajów skandynawskich (Hanoi Rocks, Holy Toy, The Leather Nun, The Watermelon Men) i Szwajcarii (Yello).

Nie oszukujmy się. Recepty na suckes nie ma i każdy ze wspomnianych przypadków jest całkowicie osobną historią – nie podlegającą żadnym uogólnieniom. Tak jak kariera holenderskiej formacji Clan Of Xymox, w skrócie zwanej Xymox – o tyle dziwna, że rozwijająca się na terytorium stanowiącym przedtem domenę Brytyjczyków, nie na tyle jednak komercyjna, by wspiąć się na wyżyny osiągnięte w krótkim czasie przez np. A-ha – zespół adresujący swą muzykę wprost do publiczności wychowanej na Duran Duran i Kajagoogoo.

Cóż to za terytorium? Zamiast długiej i szczegółowej charakterystyki, prościej będzie wymienić kilka nazw – punktów odniesienia: wczesny Ultravox, New Or-

PAUL SIMON



15 LAT

Na drugiej płycie, *There Goes Thymin' Simon*, odnajdujemy kilka najważniejszych utworów w dorobku Simona. Głęboka, filozoficzna refleksja nad miejscem człowieka w amerykańskiej tradycji i współczesności, zawarta w opartej na chorale Bacha kompozycji *American Tune*, najpełniej obrazuje drogę, jaką przebył autor w ciągu pięciu lat od napisania piosenki o podobnej tematyce – *America*. Magazyn „Rolling Stone" uznał *American Tune* za utwór roku 1973. Simon coraz bardziej świadomie sięga w przeszłość. Utwory z tej płyty to swoiste wycieczki w czasie. *Kodachrome* – do epoki narodzin rock and rolla; *Take Me To The Mardi Gras* – do nowoorleańskich źródeł ragtime'u i jazzu; *Loves Me Like A Rock*, nagrany z towarzyszeniem murzyńskiej grupy wokalnej Dixie Hummingbirds – do tradycji gospel. Liryczny nurt twórczości wokalisty wzbogaca natomiast refleksyjna ballada *Something So Right*.

Po wydaniu tej płyty Paul Simon wyruszył na światowe tournée pierwsze od czasów koncertów duetu Simon And Garfunkel w 1970 roku. Towarzyszył mu czarny zespół wokalny The Jessy Dixon Singers oraz wierni Peruwiańczycy, przemianowani na Urubamba. Na materiał zarejestrowany na albumie *Live Rhymin' – Paul Simon In Concert* złożyły się zarówno stare,


PAUL SIMON

der, Durutti Column, Cabaret Voltaire. Jeśli poszperamy głębiej, rozszyfrujemy dalekie powinowactwo ze starszą generacją artystów, eksperymentujących z wymyślnymi instrumentami klawiszowymi jeszcze w latach siedemdziesiątych: Can i Tangerine Dream z RFN; Brian Eno (Roxy Music, David Bowie, Talking Heads) z Anglii.

Muzyka Xymox stanowi właśnie swoistą, bardzo indywidualną syntezę elektronicznego rocka, korzystnie wyróżniającą się w czasie, kiedy wszelkie jego artystyczne odcienie przyćmiła dźwiękowa tapeta spod znaku Blancmange i China Crisis, kiedy w twórczości czołowych przedstawicieli tego gatunku wystąpiły oznaki zastoju.

Właściwym, nadzwyczaj życzliwie przyjętym debiutem zespołu stał się opublikowany w 1985 roku nakładem niezależnej firmy 4AD album *Clan Of Xymox*, przynoszący osiem bardzo udanych kompozycji, zrealizowanych z rzadko spotykanym rozmachem aranżacyjnym, zaskakujących bogactwem brzmień i barw oraz precyzją w budowaniu napięć, jakiej nie powstydziłby się mistrz Burt Bacharach. Każdy utwór – czy to rozwijający się niczym rytualny taniec, by w momencie kulminacji osiągnąć hipnotyczną intensywność *Stranger*, czy oniryczny *Cry In The Wind* zmierzający ku dramatycznemu finałowi, czy wreszcie elegijny *No Human Can Drown* – można uznać za godny naśladowania wzór celowości w doborze środków ekspresji. Xymox nie przeciera tutaj nieznanych szlaków – powiedzmy to sobie jasno – jednakże z istniejących elementów, zestawionych z wyobraźnią stworzył całkiem nową jakość. Wykrojony z płyty singel z rozbudowanymi, zmiksowanymi ponownie wersjami *Stranger* i *A Day* przez długie miesiące należał do żelaznego repertuaru ambitniejszych dyskotek i nocnych klubów.

W listopadzie 1986 roku Xymox przypomniał o swoim istnieniu albumem *Medusa* – ciekawym, lecz nie zaskakującym słuchacza tak jak debiut. Wydaje się on być nieco uboższym muzycznie – podporządkowanym pewnej nadrzędnej koncepcji o czym dobitnie świadczy pierwsza strona – ale są to tylko pozory. Trzeba wszakże kilku przesłuchań, aby odkryć wszystkie oferowane przezeń subtelności. Brak jednoznacznych „przebojów" czyni z *Medusy* pozycję kwalifikującą się wyłącznie do słuchania, podobnie zresztą jak płyty innych wykonawców związanych z 4AD – Cocteau Twins, Dead Can Dance czy „specjalności domu" zwanej This Mortal Coil. Dodam, że słuchania z wielką przyjemnością.

W świetle tych rozważań, dziwnym się może zdawać fakt odejścia zespołu spod opieki wytwórni, która umożliwiła mu wejście na brytyjski rynek i do której profilu bardzo pasuje. Ivo Watts-Russell od dawna liczył się z taką ewentualnością, podkreślając wielki komercyjny potencjał Holendrów. O ile *Clan Of Xymox* pozwalał w to wierzyć bez zastrzeżeń, *Medusa* wskazuje na coś całkiem przeciwnego. Ale to także pozory.

W Europie rozkołysanej w rytm makaroniarsko-bawarskiego electro-popu trudno dostrzec, iż idiom, którego kryzys ułatwił bez wątpienia start Xymoxowi wkracza w Anglii w fazę starczego uwiądu. Jego twórcy – Ultravox, OMD, Human League, Gary Numan – bezradnie dreptczą w miejscu, powielają samych siebie, z płyty na płytę nieubłagalnie tracą popularność. Jak dziesięć lat temu inni herosi elektronicznego rocka – Emerson Lake And Palmer, Yes czy Genesis po odejściu Petera Gabriela. Choć nieporównanie mniej spektakularnie, zważywszy brak odpowiednika punk rocka, wyjaskrawiającego pewne zjawiska, wprowadzającego ostry podział między starym i nowym. Czym zakończy się owa cicha, rozciągnięta w czasie rewolucja w muzyce pop, nikt nie jest w stanie przewidzieć. Gdyby było to możliwe, potrafilibyśmy również odpowiedzieć na pytanie, czy Xymox należy zaliczyć do błyskotliwych epigonów dogorywającego gatunku, czy uznać za niezobowiązujący produkt okresu przejściowego, czy też obwołać zwiastunem, a raczej – jednym ze zwiastunów – nowej epoki.

JERZY A. RZEWUSKI

CLAN OF XY-MOX

MUZYCZNYCH PODRÓŻY

jak i nowe piosenki. Na uwagę zasługują opracowania doskonale znanych *The Sounds Of Silence* i *Bridge Over Troubled Water*, a także „peruwiańska" wersja utworu *The Boxer*.

Ukazanie się nowych, studyjnych nagrań Simona zbiegło się w czasie z przeżywanym przezeń osobistym dramatem, jakim był rozpad jego małżeństwa. Płyta *Still Crazy After All These Years* stanowi zapis jego ówczesnych stanów psychicznych. Jest to dzieło głęboko osobiste, pokrewne tematycznie *Blood On The Tracks* Dylana. Cechuje ją ogólne poczucie niemocy, pasywna, nostalgiczna autorefleksja. Kiedy Leonard Cohen śpiewał *Trwa wojna między mężczyzną i kobietą (There Is A War)*, a Bob Dylan przypominał utraconej żonie przysłowie: *Nikt nie zmienia koni na środku strumienia (You're A Big Girl Now)*, Simon śpiewał: *Kiedy dzieje się źle, ja przyznaję to pierwszy. Przyznaję to pierwszy, lecz dowiaduję się o tym ostatni.*

***Still Crazy After All These Years*, oprócz gorzkiego wyznania w tytułowej piosence, przynosi dwie niebanalne wizje dogasającej miłości, podane w znakomitej oprawie muzycznej – *I Do It For Your Love* – i *50 Ways To Leave Your Lover*. Ozdobą albumu jest *My Little Town*, zaśpiewany po raz pierwszy od pięciu lat w duecie z Garfunkelem.**

Po nagraniu *Still Crazy After All These Years* wygasł kontrakt z wytwórnią Columbia. Simon, choć w owym czasie jeszcze tego nie ujawniał, rozważał plany związane z filmem (jest to okres jego nasilonej aktywności telewizyjnej, zagrał także epizodyczną rolę w *Annie Hall* Woody Allena), skorzystał więc z okazji i przeniósł się do koncernu Warner Bros., Columbia próbowała zrekompensować tę stratę wydaniem składanki *Greatest Hits Etc.*, na której – obok najbardziej znanych utworów – znalazła się koncertowa wersja *American Tune*, nagrana z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego.

Paul Simon doprowadził do zrealizowania swoich ambicji. Film *One Trick Pony* i towarzysząca mu płyta o tym samym tytule to inteligentna i znakomicie osadzona w realiach showbusinessu opowieść o starzejącym się wykonawcy rockowym – jednym z tych, którym się nie powiodło. W postać bohatera wcielił się sam Simon. Przyznał kiedyś, że *One Trick Pony* mógłby być hipotetycznym wariantem jego własnej biografii, gdyby na przykład *The Sounds Of Silence* nie stał się kiedyś międzynarodowym narodowym przebojem. Mimo dobrych recenzji, nieoczekiwanie Warner Bros. przerwali jego dystrybucję, co do dnia dzisiejszego nie znalazło wyjaśnienia. Simon wyraził chęć odkupienia filmu od koncernu (produkcja kosztowała 6 mln), ale czas płynął. *One Trick Pony* ukazał się natomiast na wideokasecie i jest stałą pozycją repertuarową telewizji kablowej.

I tak nastał rok 1981. Simon powoli pogodził się z fiaskiem filmu, jedyny przebój z płyty *One Trick Pony* – *Late In The Evening*, spadł z list bestsellerów. Odnowienie przyjaźni z Artem Garfunkelem doprowadziło do wspólnego wystąpienia przed nowojorską publicznością w Central Parku. Pomysł ten zrodził się na krótko przed terminem imprezy i chyba żaden z wokalistów nie przeczuwał, jaka będzie ranga tego wydarzenia. W dniu koncertu, 19 września 1981 roku, tłum koczujący w Central Parku liczył 500 tys. ludzi! Ten historyczny wieczór uwiecznił przeznaczony do dystrybucji na video film oraz dwupłytowy album *Simon And Garfunkel – The Concert In Central Park*.

Lata 1982-83 przyniosły triumfalny pochód Simona i Garfunkela przez największe stadiony Europy, Japonii i USA. W repertuarze znalazło się kilka nowych kompozycji, co wywołało przypuszczenia o przygotowywaniu przez duet pierwszej od czternastu lat wspólnej studyjnej płyty. Nie znalazły one jednak potwierdzenia. W roku 1984 ukazał się album *Hearts And Bones*. Wywiad z Simonem zamieszczony z tej okazji w magazynie „Playboy" (pod znamiennym tytułem *Miłość, nienawiść i Art Garfunkel*) rozwiał wszelkie wątpliwości – Garfunkel przestał być potrzebny. Udowodnił to album *Hearts And Bones*, który przyćmił pod względem artystycznym dotychczasowy dorobek Simona. Kilka kompozycji, wśród nich utwór tytułowy, impresjonistyczna ballada *Rene And Georgette Magritte With Their Dog After The War*, czy autobiograficzny hołd złożony epoce rock'n'rolla *The Late Great Johnny Ace*, to jedne z największych osiągnięć autorskich piosenkarza. Niestety – zabrakło materiału na przebój. Płyta nie stała się sukcesem komercyjnym, jednak przy rozpatrywaniu jej wartości artystycznej nieodparcie nasuwało się pytanie – co Simon zrobi dalej, co jeszcze będzie *mógł* zrobić?

Artysta odpowiedział na to pytanie w brawurowy sposób – wydał dzieło życia. Płyta *Graceland* stała się jedną z największych sensacji muzycznych ostatnich lat. Stanowi efekt mariażu talentu Simona z czarną muzyką Południowej Afryki. *Można powiedzieć, że przygotowania do „Graceland" sięgają lat sześćdziesiątych, kiedy zacząłem robić takie rzeczy, jak „El Condor Pasa"* – mówi Simon. *Do tej pory jednak były to tylko powierzchowne szkice, jak na przykład elementy gospel w piosence „Loves Me Like A Rock", czy reggae w „Mother And Child Reunion". W Afryce spróbowałem zintegrować swoje myślenie muzyczne z ich myśleniem tak, aby synteza stała się czymś, co nie jest ani ich, ani moje.*

Podkład rytmiczny zarejestrowany został w Johannesburgu i to on nadaje nagraniom egzotyczny klimat. Podstawową funkcję harmoniczną spełnia akordeon, bas występuje w roli melodycznej, instrumenty perkusyjne eksplodują bogactwem rytmów, a gitarzyści grają tak, jakby gitara elektryczna była tradycyjnym ludowym instrumentem Czarnej Afryki. W Stanach Zjednoczonych w uzupełniających sesjach, wzięło udział wielu amerykańskich muzyków. Teksty i pomysły kompozytorskie rodziły się dopiero w trakcie benedyktyńskiej obróbki zarejestrowanego materiału.

Recenzent „New York Timesa" napisał, że Simon stworzył album rockowy równoważny dziełu literackiemu. I nie ma w tym przesady. Wszystkie najcenniejsze elementy poezji Simona odnaleźć można w tekstach, nabrały one jednak nie spotykanej do tej pory spontaniczności. Płytę otwiera *The Boy In The Bubble*, porywająca wizja świata jednoczonego i rozdzieranego jednocześnie przez magię współczesnej techniki. Tytułowy *Graceland* to symboliczna wizja pielgrzymki do domu (świątyni?) Elvisa Presleya. Piosenki *Gumboots* czy *You Can Call Me Al* to nonsensowne, neurotyczne monologi zsynchronizowane z zawrotnym tempem współczesnego życia, podczas gdy *Homeless*, czy *Diamonds On The Soles Of Her Shoes* to utwory przynoszące kojący, egzotyczny powiew afrykańskiej nostalgii.

***Graceland* stała się wielkim sukcesem komercyjnym, poświęcono jej też wyjątkowo wiele uwagi w środkach masowego przekazu na całym świecie. I teraz dopiero rodzi się pytanie – co dalej zrobi Paul Simon?**

DANIEL WYSZOGRODZKI

Wiosną 1982 r., pod koniec jednego z ostatnich koncertów brytyjskiego tournée zespołu U2, jego wokalista Bono, Mike Peters z The Alarm oraz Stuart Adamson – szef grupy Big Country, wystąpili razem, wykonując zaimprowizowaną ad hoc wersję słynnego przeboju Dylana *Knockin' On Heaven's Door*. Krytycy anglosascy z miejsca awansowali to drobne na pozór wydarzenie niemal do rangi symbolu: zespoły, których reprezentanci postanowili wtedy zaśpiewać ze sobą, od pewnego czasu uważano bowiem za koryfeuszy nowego, ożywczego nurtu w rocku, celowo przy tym nawiązującego do ideologii punkowego przełomu lat siedemdziesiątych. Mówiąc zaś ściślej: tylko do niektórych – i to wcale nie najważniejszych – jej wątków.

Nagrania tych zespołów niedwuznacznie wskazują, iż żaden z nich nie byłby skłonny zaakceptować ani „antytradycjonalnego" likwidatorstwa artystycznego w stylu The Sex Pistols, ani też – konstytutywnego dla muzycznej estetyki punk w ogóle – uporczywego minimalizmu brzmienia gitarowego. Rozprawiając o punkowych powinowactwach swych programów, Adamson – podobnie zresztą jak i Bono – zawsze eksponował historyczną doniosłość zniweczenia przez pierwsze uderzenie brytyjskiego punk rocka (czy do końca skutecznie, to zupełnie inna sprawa), „gwiazdorskiego" dystansu między wykonawcą a publicznością. Muzycy Big Country usilnie starali się utrzymywać – głównie dzięki nieprawdopodobnej liczbie koncertów – możliwie najbliższy kontakt ze słuchaczami – traktować ich w sposób maksymalnie partnerski. Pragnęli też, rozmyślnie nawiązując do wczesnopunkowej, prawdziwie bezkompromisowej spontaniczności wyrazu, wygłosić swe veto wobec poczynań coraz liczniejszych w początkach lat osiemdziesiątych wykonawców, którzy ze złowrogą premedytacją dążyli do elektronicznego „upupienia" ekspresji rockowej i sprowadzenia jej do letniej temperaturki „new romantic".

Pierwsze słowo owego veto – wydana latem 1983 r. przez Phonogram płyta *The Crossing* – zostało z pewnością wypowiedziane we właściwym czasie. Fakt, iż jeszcze przed końcem tego roku osiągnęła ona złoty nakład w Wielkiej Brytanii (zdobywając zarazem ogromne powodzenie w USA), wymownie świadczył o rzeczywistej potrzebie znalezienia jakiegoś antidotum na landrynkową jałowość syntezatorowych preparatów á la *Dare*, z drugiej zaś strony – na programowy pesymizm wiqnący z propozycji drugorzędnych imitatorów Joy Division. Można by więc myśleć, iż do grona prominentów światowego rocka Big Country wdarł się błyskawicznym, triumfalnym szturmem...

Dla samych muzyków był to w istocie rzeczy absolutnie niezbędny uśmiech fortuny. Zespół, który powstał u schyłku 1981 r. w szkockim miasteczku Dunfermline z inicjatywy zamieszkałego tam ex-gitarzysty The Skids, Stuarta Adamsona, przez pierwszych kilkanaście miesięcy istnienia przechodził bowiem dość zmienne koleje losu. Jego krótkotrwała działalność w pierwotnym składzie okazała się faktycznym nieporozumieniem, spowodowanym nazbyt wielką rozbieżnością zainteresowań, uzdolnień oraz kompetencji warsztatowej pomiędzy liderem, (którego Edge z U2 już wówczas uważał za kogoś w rodzaju swego mistrza) a prawie wszystkimi pozostałymi członkami. Prawie – albowiem drugi gitarzysta, Bruce Watson, od razu objawił niepośledni talent, w wyniku czego jako jedyny powołany został przez Adamsona do nowego składu Big Country. Dopełnili go czarnoskóry basista Tony Butler i perkusista Mark Brzezicki, obaj od dłuższego czasu związani z londyńską sceną rockową – najpierw jako członkowie kierowanego przez Simona Townshenda zespołu On The Air, później zaś jako cenieni muzycy sesyjni (w tym charakterze obaj wzięli udział m.in. w realizacji płyt *Empty Class* i *All The Best Cowboys Have Chinese Eyes* Pete'a Townshenda – starszego brata Simona; Butler dopomógł też The Pretenders w nagraniu singla *Back On The Chain Gang*, Brzezicki zaś – The Cult (album *Love*). Wpływowego sympatyka znalazł Big Country w osobie Chrisa Briggsa, który doprowadził do podpisania kontraktu z wytwórnią Phonogram, a następnie oddał pod opiekę producentowi, Chrisowi Thomasowi. Tak pomyślnych warunków artystycznego startu zespół nie zdołał jednak, trudno zrozumiałym trafem, właściwie wykorzystać: kilkumiesięczne sesje zaowocowały zaledwie jednym, niezbyt udanym singlem. Dopiero współpraca z wysoce utalentowanym Stevem Lillywhitem, głównym architektem monolitycznego brzmienia gitarowego U2, stała się dla Big Country czymś w rodzaju ostatniej szansy. Szansy, na całe szczęście, w pełni wykorzystanej, jak dowodnie wykazał właśnie album *The Crossing*.



Wymyślona przez Adamsona nazwa Big Country (Wielka kraina) ma, według jej autora, podwójne znaczenie. Wskazuje ona przede wszystkim na folkowe korzenie muzyki, a tym samym – na jej genetyczną i jakościową odrębność od posępnego, „wielkoprzemysłowego" rocka młodych grup z Manchesteru czy Liverpoolu; ma też metaforycznie podkreślać rozległe terytorium poszukiwań stylistycznych. Pobieżna choćby analiza zawartości *The Crossing* w pełni potwierdza zasadność takiej interpretacji. Najbardziej bodaj rzucają się tu w oczy liczne pokrewieństwa ze szkockim folklorem muzycznym – tak w sferze swoiście hymnicznej melodyki i języka harmonicznego, jak i pod względem sonorystyki (głównie dzięki gitarzystom, w wielu utworach udatnie imitującym brzmienie szkockich dud góralskich). Wachlarz powinowactw stylistycznych albumu prezentuje się dosyć szeroko: gęste, na afrykańską modłę polimetryzujące kombinacje rytmiczne w finałach *The Storm* i *Porrohman* przywodzą na myśl – jeśli szukać najbliższych czasowo odniesień – nieco wcześniejsze dokonania Talking Heads czy album *War* zespołu U2; dwugitarowe pochody Adamsona i Watsona mogą chwilami nasuwać skojarzenia z koncepcjami fakturalnymi Thin Lizzy i Wishbone Ash (także, co ciekawe, mocno „zakorzenionych" folkowo); namiętna, ekspansywna wokalistyka lidera – wspomaganego przez wszystkich pozostałych członków – sytuuje się w bliskim sąsiedztwie stylu interpretacji młodego Bruce'a Springsteena. Wszystkie te elementy składają się na wysoce udaną całość, imponującą oryginalnością w łączeniu inspiracji o ludowym rodowodzie z nieposkromionym impetem rockowego ataku, ujmującą szlachetnym humanizmem przesłań treściowych (optymistyczna apoteoza młodzieńczej przyjaźni w *In A Big Country*, lęk o losy zagrożonego kataklizmem nuklearnym świata w *1000 Stars*, antywojenny protest w powstałym jeszcze w okresie konfliktu falklandzkiego *Fields Of Fire*).

Godzi się również podkreślić niemałą już dojrzałość techniczną i artystyczną zespołu, jakkolwiek najdłuższe utwory albumu – *Porrohman* i balladowy *The Storm* – wyraźnie grzeszą pewną monotonią rozwoju

formalnego. Słowa szczególnego uznania należą się Adamsonowi i Watsonowi za pomysłowość w budowaniu aranżacji gitarowych, wahających się tu od sporadycznych hard rockowych riffów *(Chance)* poprzez ścisłe unisono (m.in. w *Harvest Home)* aż po dosyć swobodny kontrapunkt *(1000 Stars)*. Tak czy inaczej, album mógł z pewnością przywrócić wiarę w sensowność prawdziwego rockowego grania komuś, kto ją wcześniej w latach osiemdziesiątych zdążył utracić. Razem z ówczesnymi propozycjami U2 stanowił niezbity dowód, jak dalece – muzycznie biorąc – umowne są w gruncie rzeczy terminy „pozytywny punk" czy „nowy rock", często wtedy używane w odniesieniu do podobnej twórczości.

Pozostaje też *The Crossing* po dziś dzień zdecydowanie najlepszą pozycją w dyskografii Big Country. Wydany ponad rok później album *Steeltown*, jakkolwiek udany i pozytywnie oceniony przez większość krytyków – raczej nie mógł być uznany za twórcze rozwinięcie debiutu. Nie mówiąc już o tym, iż dość trudno byłoby doszukać się tutaj utworów równie pamiętnych, jak chociażby *Fields Of Fire*. Opublikowany wiosną 1986 r. *The Seer*, w utworze *Red Fox* ocierający się bez mała o plagiat *Emerald* z repertuaru Thin Lizzy, rozwinięcia takiego także nie stanowił, choć w rozbudowanym *The Sailor* uznać trzeba najszczęśliwszą chyba do tej pory próbę wyjścia poza ścisły schemat piosenki.

Czy można mówić zatem o czasowym impasie zespołu tak błyskotliwie rozpoczynającego niedawno karierę? Jeśli zaś tak, to w jakim stopniu rzutuje on na stosunki między muzykami, tudzież na samo ich artystyczne morale? Mark Brzezicki: ***Nawet gdybyśmy nie potrafili na niczym grać, byłaby to dla nas wielka strata, jeślibyśmy się w ogóle nie spotkali...***

Jak widać, członkowie Big Country nie pozwolili, przynajmniej na razie, zniewolić się duchowo karuzeli show-businessowego sukcesu. Zdołali, innymi słowy, dochować wierności swemu „antygwiazdorskiemu", „pozytywno-punkowemu" etosowi rockowemu, którego swoistym symbolem stało się nieco wcześniej odrzucenie przez nich atrakcyjnych i prestiżowych propozycji uczestniczenia w amerykańskim tournée The Who w 1982 r. oraz w brytyjskiej trasie koncertowej Davida Bowiego rok później. Dotychczasowa działalność grupy – mimo słabszych momentów – wyraźnie świadczy o jej niemałym potencjale artystycznym. W obecnej dekadzie nie pojawiło się na Zachodzie nazbyt wielu wykonawców, którzy swe rockowe powołanie chcieliby traktować tak konsekwentnie, odpowiedzialnie i mądrze, jak Stuart Adamson i jego koledzy.

ANDRZEJ DOROBEK



BIG COUNTRY



***Serious Business*, Johnny Winter. Tonpress SX–T85 (licencja Sonet – Alligator)**

O Johnnym Winterze ostatnio jakby głośniej, ale wątpliwe, aby udało mu się odzyskać pozycję, jaką miał w muzyce rockowej w latach 1969 – 1971. Wówczas to nagrał dla CBS kilka płyt uważanych za najlepsze w jego dorobku *(Johnny Winter, Second Winter, Johnny Winter And)* i uznano go – trochę na wyrost za „białego Hendrixa". Zapewne ten gitarzysta z amerykańskiego Południa nie zostałby odkryty przez szeroką publiczność, gdyby nie fala zainteresowania blues-rockiem. Winter stanął w blues-rockowych szrankach jako instrumentalista doskonale obeznany z tradycją i interpretator standardów oraz cudzych przebojów. Chociaż zdarzało mu się komponować, nie okazał się rockowym twórcą w najpełniejszym znaczeniu tych słów – o jego tożsamości decydował styl wykonawczy.

Od kilku lat Winter nagrywa dla małej wytwórni Alligator, specjalizującej się w repertuarze bluesowym. *Serious Business* jest bodaj przedostatnim rezultatem tej współpracy. Płyta nie wnosi nic szczególnego do portretu Wintera, ale też nie przynosi mu wstydu. Jak można było przypuszczać, na longplay składają się utwory bardzo bliskie klasycznego rock'n'rolla (np. *Sound The Bell, It Ain't Your Business, Route 90)* i bluesy ujmowane w sposób typowy dla rocka z końca lat sześćdziesiątych (np. *My Time After Awhile).* Uzupełniające repertuar dwie kompozycje Wintera nie odbiegają od charakteru całości; bez wątpienia mającej swój styl, chociaż ogólnie biorąc aranżacje mogą się wydać zbyt proste i banalne w porównaniu z muzyką z okresu *Johnny Winter And.* Co prawda Winter – zachowując swój temperament wykonawczy – tylko niekiedy korzysta z najbardziej charakterystycznych dla siebie zwrotów gitarowych (np. *Murdering Blues),* ale największa zmiana nastąpiła w dziedzinie wokalnej. Stara się śpiewać „pod" murzyńskich bluesmenów, co zresztą wychodzi mu nieźle i pasuje do utworów.

Johnny Winter używa nowoczesnej gitary firmy Lazer i uległ niedawnemu szaleństwu na punkcie kolorowych tatuaży (do nas, chyba na szczęście, to nie dotarło), ale wraz ze swą grupą akompaniującą nie ogląda się na nowinki i mody w muzyce rockowej. I chyba ma rację. A płyta *Serious Business* na pewno jest na naszym rynku pozycją atrakcyjną. **(wk)**



***The Best Of...*, Maanam. Wifon LP 095**

Nie będę się rozpisywał. Przestałem kochać zespół Maanam. Pierwszym sygnałem była „kariera" na Zachodzie. Nagle zakończyło się rozpieszczanie publiczności, zniknęły miłe słówka, zaczęły się autopochwały. Jak TAM nas cenią. Potem na polski rynek zostały podrzucone utwory anglojęzyczne, potem był *Lipstick...* jeden z najlepszych utworów grupy, którego promocję pp. Jackowscy olali kompletnie. W „międzyczasie" afera z wakacji '84, zakaz prezentacji w radiu i słynny wywiad w „Wideotece". Później rozdmuchiwane i rozgłaszane sprawy osobiste, zmiana składu. Koncert w Sali Kongresowej, w trakcie którego nie wykonali ani jednego nowego utworu. Później wiadomość o rozwiązaniu grupy. Nie był to szok, taki jak z Republiką, nikt nie odnotowywał tej wiadomości w rubryce wydarzenie, czy rozczarowanie roku. Nie dziwiłem się także informacjom podawanym dalej, że to nie rozpad, że zawieszenie. Nowy skład. Klawisze, rezygnacja z drugiej gitary. Szkoda. Także arcydziełem nie jest na pewno ostatni singel wydany przez Tonpress. To eufemizm. A zresztą ma być o longplayu. *The Best Of...* Co sądzę? Że jest to ciąg dalszy jazdy w dół. Utwory wybrane są przypadkowo, ani to największe hity, ani chronologicznie nie są to utwory z singli (a szkoda, gdyż poziom techniczny małych płyt w Polsce jest po prostu karygodny), nie jest to także wynik żadnego plebiscytu, czy czegoś w tym guście.

Podejrzewam, że pan albo pani z Wifonu wybrał sobie kilka nagrań z taśmoteki, wziął jakieś stare zdjęcia i... dawaj płytę. A Jackowscy? 11 razy muzyka, 11 razy tekst – cóż, ZAIKS leci.

Kochałem kiedyś Maanam, mam nadzieję, że mi wróci. Ale sam sobie nie pomogę. Oby pomogła muzyka. Nowa. Ich.

(sit)



***After Blues*, After Blues. Poljazz PSJ–157**

Jakoś nie mogę uwierzyć w cały ten nasz „ruch bluesowy" z ostatnich lat, w jego artystyczne osiągnięcia. W każdym razie nagrania płytowe wykonawców z tego kręgu utwierdzają mnie w sceptycyzmie.

After Blues – kolejny zespół bluesowy, który doczekał się longplaya dzięki Poljazzowi – najwyraźniej nie może zdecydować się, czy jest duetem, czy też triem. Z opisu na kopercie wynika, że Leszek Piłat (śpiew, gitara basowa, perkusja) i Waldemar Baranowski (gitary) także korzystają z muzycznych uzdolnień swego menażera, Ludwika Kurka (instrumenty perkusyjne). Natomiast na okładkowych zdjęciach widnieje tylko dwóch muzyków... Nie sądzę jednak, aby to był największy problem wiążący się z grupą After Blues.

Debiutancki longplay tego zespołu robi wrażenie przedwczesnego przedsięwzięcia – za wiele jest tu w wykonawstwie nijakiej poprawności, która kojarzyć się może z jakimś amatorskim konkursem. Trochę więc dziwi, że takie nagrania firmuje jako producent Tadeusz Nalepa. Co prawda można podejrzewać, że jego upodobania wpłynęły na stylistykę niektórych partii gitarowych, ale głównym rezultatem opieki nad After Blues wydaje się być włączenie do repertuaru longplaya kilku piosenek spółki autorskiej Tadeusz Nalepa – Bogdan Loebl. Jedna z nich znana jest od dawna z płyt *Karate (Śliska dzisiaj droga),* dwie pozostałe nie różnią się od tego, do czego przyzwyczaili nas obaj wspomniani autorzy – np. utwór *Coraz zimniejsze dni* śmiało mógłby się znaleźć w repertuarze Breakout kilkanaście lat temu i ma klimat bluesowych kompozycji anglosaskich z końca lat sześćdziesiątych. Przy okazji piosenek Nalepy – Loebla bodaj najbardziej daje się odczuć, że „piętą Achillesową" grupy After Blues jest strona wokalna. Nawet narzucające się porównanie z Tadeuszem Nalepą – który przecież nie jest jakimś szczególnym talentem w tej dziedzinie – wypada druzgocąco.

Obecność dwóch kompozycji Petera Greena służy tylko uzupełnieniu, pewnemu urozmaiceniu repertuaru (country-blues *When I'm Leaving Town),* a nie osiągnięciu czegoś interesującego w aranżacji lub interpretacji.

Z kolei kompozycje własne muzyków zespołu After Blues nie wychodzą z kręgu szablonów, znanych od lat z rockowej estrady; i to także, gdy przyjmują formę piosenki nie związanej z bluesowym gatunkiem *(Bluesada).* Trochę niepokoi mnie ilość hołdów składanych Ryszardowi Skibińskiemu, bo można już podejrzewać, że ten i ów chcą „podeprzeć" się sławą tego tragicznie zmarłego muzyka. Niemniej, *Blues dla Ryśka* (autorstwa Leszka Piłata) jest najbardziej udaną pozycją płyty. Świadczy, że Piłat i Baranowski potrafią jednak wyczuć blues-rockową konwencję. A że utwór przenosi nas w regiony kiedyś dokładnie spenetrowane przez Duane Allmana i Boza Scaggsa to inna sprawa. Może jednak nie wszyscy spośród potencjalnych nabywców tej płyty słuchali wspólnego nagrania obu tych amerykańskich artystów, włączonego do albumu *Duane Allman: An Anthology.* **(wk)**



W naszym kraju od lat trwają dyskusje, czym jest jazz. Tymczasem Jelly Roll Morton wyjaśnił to trudne pojęcie już w 1902 roku: *Jazz to styl gry, nie zaś sam utwór. Każdy rodzaj muzyki może stać się jazzem, jeśli zostanie odpowiednio wykonany.* Niezrozumienie istoty jazzu mści się na niektórych naszych muzykach jazzowych, co gorsza, jest ono również cechą dużej części publiczności jazzowej w Polsce.

Nieznajomość pewnych skomplikowanych określeń można wybaczyć. Jednak każdy fan powinien wiedzieć, co oznacza słowo „funk". Zajrzyjmy do ogólnie dostępnego słownika Stanisławskiego (Warszawa, 1983). Na stronie 333 czytamy: **funk** – strach; trema be in a ~ mieć pietra; to be in a blue ~ panicznie się bać, mieć pietra, zlęknąć się, tchórzyć przed kimś, czymś.

Bądźmy bardziej dociekliwi; zajrzyjmy do suplementu (s. 644): **funk** – rżnąć; pieprzyć.

Przeanalizujmy na początek kilka przykładów. W świetle powyższych uwag różne znaczenia mogą przybierać takie tytuły, jak *Can't Stand Your Funk, Funkin' For The Thrill, May The Funk Be With You.*

Prościej niż Stanisławski ujmuje funk George Duke – wyjaśnia to słowo, grając je.

Spróbujmy najpierw określić źródła jego muzyki. Jest to twórczość wielowymiarowa. Wyrasta z bluesa, rytualności, fascynacji Brazylią, namiętności.

Namiętność bywa pieśnią radosnego upojenia, ale i krzykiem rozpaczy. Lubuje się w ekstremalnych doznaniach. Lęk przed namiętnością, przed wszystkimi konsekwencjami, jakie ona za sobą pociąga, tkwi w każdym człowieku. Kto raz, przynajmniej w marzeniu, nie skoczył w przepaść szaleństwa, ten nigdy nie pozna, czym jest słodycz istnienia, doświadczenie pełni.

Temptation beckons like a siren
from the sea
She sings and I can't help but hear
But anyone can see the love she threw away
She drives men crazy and then she
disappears

Pokusa woła jak syrena
z morza
Śpiewa i nie mogę jej nie słyszeć
Ale nikt nie widzi miłości, którą zniszczyła
Dostajemy fioła a ona
znika)*

Żyjemy w epoce perwersji, systematycznego wypaczania naturalnej seksualności. Zahamowania i stłumienia tkwiące głęboko we wnętrzu człowieka niełatwo pozwalają się wykorzenić. George Duke pomaga nam się odhamować. Tworzy wizję pasji miłosnej, zmysłowego zatracenia i zapamiętania, wizję pożądania. Słyszymy to wyraźnie w *Reach For It.* Solo Byrona Millera to pieśń o tym, co wspaniałe, urodziwe w całej swojej magnetyzującej piękności, zjawiskowe, osnute aurą tajemnicy, niepojęte... *Watch Out Baby* to kompletny akt miłosny z budzącym się pożądaniem, kontaktem, spełnieniem. Ale jest tu jakiś klimat szczególny. Coś ogromnie poetyckiego w tej bardzo erotycznej scenie. Coś nieodgadnionego, niedocieczonego, jak tajemnica życia i śmierci.

Duke, jak każdy inteligentny artysta lubi przewrotność i dwuznaczność. W *Watch Out Baby* mówi, zgrywając się niemiłosiernie: *nie śmiej się z tego kochanie, to jest poważne.* Podobnie, ze śmiechem: *poczekaj chwilę; myślę, że ktoś jest pod drzwiami.* I sam w nie puka.

Równie „obsceniczne" w treści, a ekstatyczno-modlitewne w formie są tuwory *Dukey Stick* i *The Alien Succumbs To The Macho Intergalactic Funkavity Of The Funkblasters.* Śpiew, taniec, rytm, tekstowe wulgaryzmy, radość i piękno życia, wyobraźnia, tęsknota, pragnienie i pamięć stapiają się w jedną, zniewalająco-obsesyjną w wyrazie formę. Lester Bowie powiedział kiedyś, że funk polega między innymi na graniu przez dwie godziny jednej struktury rytmicznej po to, aby poczuć formę. George Duke pokazuje nam jedynie kilkuminutowe fragmenty owego wyczucia formy. Ale to wystarczy. Jeśli tylko zechcemy, będziemy wewnątrz.

Największą afirmacją życia jest znakomita płyta *Follow The Rainbow.* Witalność dosłownie rozsadza tę muzykę. Wystarczy rzut oka na tytuły: *Sunrise, Festival, I Am For Real, Straight From The Heart,* czy wspomniany

Na listę wydawców płyt z muzyką klasyczną wpisał się ostatnio Tonpress: trzy pierwsze, równolegle wprowadzone na rynek krążki, zawierają znaczące pozycje muzyki polskiej, ubrane w efektowne, albumowe okładki, a kosztują całkiem znośnie: 200 i 300 zł. Efekt byłby znacznie większy, gdyby wydawca nie informował uczciwie, że płyty zostały nagrane... w marcu 1983 roku. Jesteśmy więc w domu, o czym świadczy także, niestety, techniczna jakość płyt. Nagrano je w koprodukcji z firmą EMI Records oraz Impresariatem PRiTV. Można więc sądzić, że wysokie walory nagrania cyfrowego przepadły dopiero w starciu z masą plastyczną i innymi, siermiężnymi potencjami naszej fonografii. Ale to już temat na oddzielne opowiadanie.



Karol Szymanowski: *Stabat Mater op. 53, Litania do Marii Panny op. 59, Demeter op. 37 bis.* Tonpress, KAW SX – T 31.

To najpiękniejsza melodia, jaką udało mi się kiedykolwiek w życiu napisać – powiedział Karol Szymanowski o pierwszej frazie sopranu solo w VI części *Stabat Mater.* Właściwie cały ten utwór, przełomowy w twórczości kompozytora, dostarczył mu wyjątkowej satysfakcji, a krytycy i badacze uważają *Stabat Mater* za największe osiągnięcie Szymanowskiego. Utwór, wykonany po raz pierwszy w 1929 roku przez orkiestrę Filharmonii Warszawskiej, został zainspirowany tragiczną śmiercią siostrzenicy. Siostra – znakomita śpiewaczka, Stanisława Korwin-Szymanowska – śpiewała w nim partię sopranu. Cztery lata później na tej samej scenie siostra kompozytora śpiewała partię solową w kolejnym utworze: *Litanii do Marii Panny* ze słowami Jerzego Lieberta (właśnie Jerzego, a nie Zbigniewa, jak pisze autor noty na płytowej okładce).

W nagraniu Tonpressu obie te partie wykonuje Jadwiga Gadulanka, solistka Teatru Wielkiego w Warszawie, laureatka międzynarodowych konkursów. W partii altowej *Stabat Mater* występuje Jadwiga Rappe, artystka tej samej sceny, zdobywczyni pierwszych nagród w kilku międzynarodowych konkursach. W partii barytonu – Andrzej Hiolski. Towarzyszy solistom Chór PRiTV z Krakowa oraz Wielka Orkiestra PRiTV z Katowic pod batutą Antoniego Wita. Polska fonografia wzbogaciła się o dobre, staranne i przemyślane wykonanie utworów, w których kompozytor zawarł wiele elementów folklorystycznych i szerzej – narodowych, czerpanych ze starych hymnów i pieśni polskich.



Henryk Wieniawski: *II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22, Polonez koncertowy D-dur op. 4, Legenda g-moll op. 17, Wariacje na temat własny op. 15.* Tonpress, KAW SX-T 33.

Zachowany dorobek kompozytorski Wieniawskiego obejmuje około 50 utworów. Dziesięć z nich to utwory znane bywalcom sal koncertowych, od dawna zakorzenione w repertuarze liczących się skrzypków. Z tych 10 pozycji dwie, utrwalone na płycie Tonpressu *(II Koncert* i *Legenda)* są niekwestionowanymi faworytkami publiczności i krytyki. Zdobyły tę pozycję tyleż za sprawą własnej wartości artystycznej, co dzięki skrzypkom-wirtuozom, podejmującym trudną rolę solistów w tych utworach. *II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22,* uważany za najwybitniejsze dzieło Wieniawskiego, powstał w formie szkicowej, gdy artysta miał zaledwie 17 lat, ale został ukończony w pełni dopiero po następnych 17 latach. Historia *Legendy* jest historią miłości artysty do Izabeli Hampton, siostrzenicy kompozytora irlandzkiego G. A. Osborne'a. Podobno tym właśnie utworem, skomponowanym w dniach niepewności co do wyniku starań o rękę panny, Wieniawski przekonał do siebie jej ojca...

Wszystkie prezentowane na płycie utwory znalazły wykonawcę w osobie kijowianina Wadima Brodskiego. Towarzyszy mu Wielka Orkiestra PRiTV w Katowicach pod dyrekcją Tomasza Michalaka – niegdyś (w wieku 16 lat) pierwszego skrzypka Filharmonii Warszawskiej, a obecnie dyrygenta orkiestr amerykańskich.

Nagranie tej płyty było dla Brodskiego swego rodzaju sprawdzianem. Sześć lat wcześniej, w roku 1977, został błyskotliwym zwycięzcą Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Czy w latach następnych podbudował swój talent rzetelną pracą? Czy udoskonalił technikę? Czy konkurs był tylko epizodem w jego życiu, czy też uczynił go wyznawcą wartości muzyki Wieniawskiego?

Na wszystkie te pytania płyta Tonpressu odpowiada twierdząco. Wadim Brodski gra pięknym, głębokim dźwiękiem. Jest interpretatorem raczej lirycznym niż dramatycznym, ale zawsze rzetelnie podchodzącym do wykonywanych utworów.



Krzysztof Penderecki: *Te Deum, Lacrimosa.* Tonpress, KAW SX – T 32.

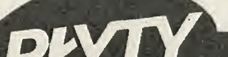
Płyta prezentuje dwa nowsze utwory wokalno-instrumentalne Krzysztofa Pendereckiego, którym od początku towarzyszyło ogromne zainteresowanie, domysły i komentarze wykraczające daleko poza ich wartość muzyczną. Obydwa utwory miały swoje prawykonania w roku 1980. Oratorium *Te Deum,* oparte na jednym z najstarszych hymnów liturgicznych kościoła rzymsko-katolickiego, zostało zainspirowane wynikami rzymskiego konklawe i poświęcone nowemu papieżowi – Janowi Pawłowi II. Po raz pierwszy usłyszała je publiczność zgromadzona w Asyżu 27 września 1980 r.

Krytycy zaliczyli *Te Deum* do utworów neoromantycznych i nigdy nie żałowali mu komplementów. W nagraniu Tonpressu wykonawcami solowych partii są Jadwiga Gadulanka (sopran), Ewa Podleś (mezzosopran), Wiesław Ochman (tenor) i Andrzej Hiolski (baryton). Towarzyszy im Orkiestra i Chór PRiTV w Krakowie – zespoły, które kompozytor darzy szczególnym zaufaniem i powierza im prawykonania wielu swoich utworów. Dyryguje sam Krzysztof Penderecki.

Ta sama orkiestra i chór, z Jadwigą Gadulanką jako solistką, wykonuje drugi zarejestrowany na płycie utwór – *Lacrimosa.* Został on napisany specjalnie na uroczystość odsłonięcia w Gdańsku Pomnika Poległych w Grudniu 1970 roku. Tamże, 16 grudnia 1980, odbyło się prawykonanie. *Lacrimosa* nawiązuje do tekstów liturgii mszy żałobnej i była chronologicznie pierwszą z powstających przez kilka lat części *Polskiego Requiem.*

Obydwa utwory Pendereckiego weszły już do światowego katalogu wielkich form wokalno-instrumentalnych. Stworzone współcześnie, ale przecież wyrastające z tradycji, wydają się być łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością, między muzyczną klasyką i awangardą.

Stosunek do muzyki Krzysztofa Pendereckiego jest u nas albo bałwochwalczy i na klęczkach, albo z góry negatywny – bo to jakaś zwariowana awangarda. Warto szukać złotego środka własnych sądów i po prostu oswajać się z tą muzyką. Dobra, a tania płyta jest ku temu najlepszą okazją. **(en)**



FUNKY DUKE

Funkin' For The Thrill. Jest to zarazem płyta najbardziej spójna w formie.

Ale George Duke to nie tylko tkliwa dynamika, lecz także liryka:

SOMEDAY

Na Na Na Na...
Surely you'll break my heart but I'll be there
Beside you with lots of love to give
Love's not so easy, love can sometimes be
Just like a cross to bear,
Some days it's so right, sometimes it's so hard to bear
But I still love you, someday you'll see
My point of view, I Love You

I know you think I'm crazy, but I know
My mind's not hazy knowin' how I feel
Though you don't want me now, I know
Someday you'll take a look around,
Seeing where you've been, looking deep within,
You'll find you care for me,
Then both our lives will start anew
Someday you'll see my point of view
Then both our lives will start anew

Love is the joy
and pain of two that share;
Just for you, just for you
Joy, pain, that two can share
Just for you,
just for
you

KIEDYŚ

Łamiesz mi serce – będę
obok
Daję ci całą miłość
Miłość to trud, czasem jest
Krzyżem
Czasem to radość, czasem tak
ciężko nieść
Ale ja ciągle kocham, kiedyś
Zrozumiesz – Kocham

Wiem, myślisz szalony, wiem
Myślę jasno, wiem czuję we mnie
Choć teraz nie, wiem

Kiedyś spojrzysz,
Przejrzysz, zajrzysz
głębiej
Zrozumiesz jesteś przy mnie
Wtedy nasze życie jeszcze raz
Kiedyś zrozumiesz
Wtedy nasze życie jeszcze raz

Miłość jest radością
i bólem dla dwojga
Dla ciebie, dla ciebie
Radość, ból dla dwojga
Dla ciebie,
właśnie dla
ciebie.

Liryka w tej muzyce to ekstatyczna fala. To moment tragiczny przez sam fakt, że jest tylko chwilą. Najgłębsza radość i świadomość bliskości śmierci. Intensywność przeżyć bliska mistycznej ekstazie.

Cóż jest w życiu oprócz życia? Gdzie żyje się dla życia? Gdzie nikt nie myśli o uciekającym czasie. Gdzie żyje się dzisiaj i ma nadzieję na jutro? W Bahii i w Rio, w São Paulo i w Brasilii... Stąd właśnie George Duke czerpie inspirację, feeling, rytm, pomysły aranżacyjne, instrumentację. Zresztą sambę i funk łączy wspólne poczucie czasu. Jedno i drugie nie istnieje bez feelingu i swingu; choć różnie w różnych kulturach nazywanych. Duke łączy wszystko w jedną spójną całość. Wpływy brazylijskie widoczne są właściwie na wszystkich jego płytach autorskich. Towarzyszą mu często jego starzy przyjaciele Flora i Airto, gitarzyści Mike Sembello (znany również ze współpracy ze Stevie Wonderem) i Roland Bautista, perkusjonistka i perkusistka oraz wokalistka Sheila Escovedo (wspaniale gra na bębnach w utworze *Games* z płyty *Master Of The Game)*, Paulinho da Costa, który gra już chyba ze wszystkimi. Po brazylijsku potrafi również zagrać Ndugu, jeden z ulubionych perkusistów Duke'a. Na jednej z najlepszych płyt – *Reach For It* występują ponadto dwaj latynoscy wirtuozi. Pierwszy z nich to Manolo Badrena, wspaniały perkusjonista Weather Report znany z płyty *Heavy Weather.* Drugi, to puzonista Raul de Souza (wyszedł z zespołów Sergio Mendesa), muzyk o niespotykanej, gorącej, aksamitnej barwie instrumentu, szczególnie bliski Duke'owi – dyplomowanemu puzoniście. Ci dwaj w utworze *Ómi (Fresh Water),* który otwiera drugą stronę *Reach For It* to eksplozja niebywałego, porywającego tańca, to nowy gatunek nie dający się zaszufladkować, to nowa jakość latynosko-kalifornijska.

Spełnieniem uczuć George'a Duke'a do Brazylii stała się płyta *A Brazilian Love Affair.* Ten nagrany w Rio de Janeiro album oprócz stałych współpracowników: Byrona Millera, Ricky Lawsona, Airto, Flory, Raula, prezentuje jeszcze wielu znakomitych brazylijskich muzyków. Występują tu m.in.: Toninho Horta (gitary), Roberto Silva (perkusja, apito, agogô, tamburin), Milton Nascimento (śpiew, gitara akustyczna). Mamy na tej płycie również dwie kompozycje tego ostatniego – *Cravo E Canela* i *Ao Que Vai Nascer.*

Wszechobecny w twórczości George'a Duke'a, bardziej niż muzyka brazylijska, jest blues. Blues jest w każdej zagranej przez niego nucie, w każdej „bend note", w każdym solo na każdej klawiaturze, których tak wiele używa, w jego ciepłym, pełnym soulu głosie.

Ten uczeń Cannonballa Adderleya (wystąpił z jego kwintetem w Warszawie) Kocha Bluesa, jak wyznaje na płycie poświęconej pamięci ex-lidera. *W bluesie jest smutek, radość, wszystko, czego zapragniesz. Dlaczego blues jest tak dobry dla mnie? Nie wiem, w każdym razie zabiera mój Problem, uwalnia mnie od niego* – tak śpiewają George Duke i Johnny „Guitar" Watson na *I Love The Blues – She Heard My Cry.* Blues to często jedyne ukojenie...

W ostatnim okresie George Duke dąży do coraz dalej idącego uproszczenia formy. Uwidoczniło się to już na płytach *Project* i *Project II* (ze Stanleyem Clarkiem i Johnem Robinsonem – białym perkusistą znanym ze współpracy z Quincy Jonesem, Chaką Khan, Georgem Bensonem i Michaelem Jacksonem). Oznaki tego widać na płycie *Rendezvous* (1984) – ostatniej nagranej w wytwórni Epic. Duke gra coraz mniej solówek; dozuje je słuchaczom jak przysmak, który podrażnia podniebienie, ale nie nasyca. Niebywale rozwinął się jako wokalista. Poza tym stara się rozwijać swoje umiejętności multiinstrumentalisty. W 1983 roku zaczął używać syntezatora perkusyjnego Linn Drum, który do złudzenia imituje bębny akustyczne. W ten sposób nagrał wiele utworów bez pomocy perkusisty. Do szczególnie udanych należą: *Stand* z albumu *Guardian Of The Light* (duet z wokalistą Jeffreyem Osbornem) i wspaniały *Take It On* z *Rendezvous.* W tym ostatnim Duke jest wokalistą, keyboardzistą, gra na Linn Drum i na bębnach elektronicznych Simmonsa! Steve Ferrone dokłada tylko akustyczny hi hat. Ciekawostką, świadczącą o ciągłym rozwoju artysty, może być solo na flecie picolo (!) w tytułowym utworze z płyty *Thief In The Night* (1985), znanej również w naszych dyskotekach. W celu uzyskania prostoty wyrazu Duke korzysta ostatnio z takich muzyków, jak perkusista Steve Ferrone i gitarzysta Paul Jackson Jr. Obaj grają bardzo oszczędnie.

Rozwój Duke'a – wokalisty i multiinstrumentalisty oraz zwrot w kilku tekstach *(Soon, Better Ways)* do tematyki pacyfistycznej, zbliżają go do Stevie Wondera i może być to tylko komplement. Na *Thief In The Night* znajduje się zresztą wspaniale nostalgiczny *Remembering The Sixties* (muzyka: Stevie Wonder, słowa: Stevie Wonder i George Duke).

Czasami jednak grywa na fortepianie akustycznym. Ostatnio w duecie z Herbie Hancockiem i w roli akompaniatora wokalistki Anity Baker na „Montreux Jazz Festival". Jest również producentem znakomitych płyt Flory Purim i Jeffreya Osborne'a – wokalisty, który moim zdaniem wkrótce może zastąpić Michaela Jacksona, Prince'a i Lionela Ritchie. Bez George'a Duke'a nie byłoby takich zespołów, jak Average White Band, Shakatack, czy wreszcie Level 42. Sukces tego ostatniego na liście przebojów „Trójki" pozwala mieć nadzieję, że funk wreszcie przebije uszy naszych słuchaczy. Ale uwaga, funk zatruwa na całe życie.

Szkoda, że George Duke jest muzykiem niedocenianym w naszym kraju. Docenił go jednak Miles Davis, zapraszając do udziału w nagraniu płyty *Tutu.* Duke gra z Milesem w swojej kompozycji *Backyard Ritual;* jest również producentem tego utworu. Szkoda, że fanów George'a Duke'a jest w Polsce niewielu, ale i wy możecie się do nich przyłączyć!

MAREK WAWER

*) Teksty utworów w tłumaczeniu i interpretacji autora.



WYBRANA DYSKOGRAFIA

Faces In Reflection (MPS BASF), 1974
Feel (MPS BASF), 1974
The Aura Will Prevail (MPS BASF), 1975
I Love The Blues, She Heard My Cry (MPS BASF), 1975
Liberated Fantasies (MPS), 1976
The Billy Cobham (George Duke Band „Live" – On Tour In Europe (Atlantic), 1976
From Me To You (Epic), 1977
Reach For It (Epic), 1977
Don't Let Go (Epic), 1978
Follow The Rainbow (Epic), 1979
Master Of The Game (Epic), 1979
A Brazilian Love Affair (Epic), 1980
The Clarke/Duke Project (Epic), 1981
Dream On (Epic), 1982
Guardian Of The Light (Epic), 1983
The Clarke/Duke Project II (Epic), 1983
Rendezvous (Epic), 1984
Thief In The Night (Elektra/Asylum), 1985

★KRZYKI I SZEPTY★KRZYKI I SZEPTY

● **Klub Płytowy „Razem"** ruszył do ataku! Jeszcze w pierwszym półroczu ukażą się duże płyty Kultu, Sztywnego Pala Azji, Kobranocki, Bułgarów. O planach i zasadach działalności klubu piszemy w następnym „fonograficznym" numerze „MM/Jazz".

● W zeszłym roku podawaliśmy prawie pewne terminy i... musieliśmy je prostować. Jak będzie w tym roku? – podobno kolejny **KFPP Opole '87** odbędzie się w dniach 25–28 czerwca. Pożyjemy...

● Zespół **1 000 000 Bulgarians** w sposób solidny i konsekwentny wchodzi na nasz rynek rockowy. Niedawno nagrał dwa utwory w studiu CCS, z których jeden – *Czerwone Krzaki* przez trzy tygodnie okupował

1 000 000 BULGARIANS



pierwsze miejsce skautowskiej listy przebojów, a obecnie przebija się do różnych rejonów listy „Trójki". 14 marca wraz z grupami Noah–Noah i 1984, w Filharmonii Rzeszowskiej również Bułgarzy pokazali jak wygląda rock nad Wisłokiem. Wokaliście-perkusiście, Jackowi składamy życzenia wszystkiego... z okazji zmiany stanu cywilnego.

● Nie wiadomo czy z gitarzystą – Jarkiem Lachem (przebywa on obecnie w USA), ale na pewno w składzie Kukiz-Czerniawski, zespół **Aya RL** zaprezentuje się niedługo z nowymi utworami. – *Pierwsza płyta, w stosunku do tego co robimy teraz, to już prehistoria* – powiedział Paweł Kukiz reporterowi Krzyków i Szeptów.

● Już coraz mniej wolnych terminów pozostało na piątkowych koncertach festiwalu **Rock na około Roku.** Grupy, które chciałyby wziąć udział w konkursie powinny czym prędzej napisać do Torunia (Klub „Od Nowa", ul. Gagarina 12, 87-100). W festiwalu uczestniczą grupy zarówno doskonale znane, jak i debiutujące. Z ciekawszych występów w ostatnich tygodniach odnotować należy Radio W-wa, Kosmetyki Mrs. Pinky, Ivo Partisan oraz punkową rewelację – zespół, który już prowokuje nazwą – Mgr z wyciętą przysadką mózgową.

● Z nowymi doświadczeniami wrócił z Londynu były basista Republiki – Paweł Kuczyński. Wraz ze Sławkiem Ciesielskim, Zbyszkiem Krzywańskim i... przygotowywany jest obecnie nowy program. Proszę również nie zapominać o tajemniczej nazwie innego zespołu z Torunia – Krzyżacy.

● Z oficjalnego komunikatu Tonpressu dowiadujemy się, że firma ta przestała dokonywać nagrań na single. Małe płyty (przy takich zamówieniach, jakie wysyła handel) nie opłacają się wydawnictwu fonograficznemu KAW.

● Jak się dowiadujemy z kół zbliżonych do MKiS na festiwal **„Rock-Fest '87"** (24–26.IV. Praga, CSRS) zaproszony został zespół Kobranocka. Dla nas jeden Pilzner!

● Głód przycisnął? Reaktywuje się zespół **Perfect.** Pierwszy koncert ma odbyć się (odbył się?) 1 kwietnia w gdańskiej hali Olivii z okazji 25-lecia Programu III PR.

● Pogłoski rozsiewane publicznie przez **Ireneusza Dudka** o ostatecznym zakończeniu działalności grupy Shakin' Dudi nie znalazły pokrycia w faktach. Stary program zagrany został w dniach 6–8 marca w warszawskim teatrze Syrena. Ciągle czekamy na nowe the DUDIs, premiera ponoć w maju.

● Tegoroczna **Rawa Blues,** jak w roku ubiegłym. Część amatorska – w połowie maja. Gala – jak zwykle ostatnio, w katowickim Spodku, 19 września.

● Jeśli już jesteśmy przy bluesie: Polskie Nagrania zdecydowały się wreszcie wydać na dużej płycie znakomity – i niestety ostatni – koncert Ryszarda Skibińskiego, Krzaka i przyjaciół zarejestrowany w poznańskiej Arenie w maju '83.

● Przesunął się nieco termin wrocławskiego Jazzu n. Odrą. Nowy: 11 – 14 czerwca.

● Zadziwiającą – jak na niego – aktywnością koncertową wykazał się w lutym **Lech Janerka.** Zagrał w Białymstoku, Warszawie, Gliwicach i Wrocławiu. Ciągle jeszcze (początek marca) nie mamy jego dużej płyty, zapowiadanej, przypominam przez Tonpress, na koniec roku ubiegłego. A w to, co o losach tej płyty mówią plotkarze – nie wierzymy.

● **Young Power** rozkręca się. Po trasie Jazz Top '86 w marcu (przypominamy, w ankiecie czytelników Jazz Forum Y.P. uznane zostało za nadzieję roku) przewidywane są liczne i znaczące festiwale zagraniczne. Mamy nadzieję, że się prędko nie zestarzeją.

● Trąbka **Tomasza Stańko** znów w teatrze. Tym razem nie Wielkim, a zupełnie małym. Stańko wsparł swoim talentem premierę otwierającą działalność Sceny Młodych przy Teatrze „Lalka" w Warszawie. Pierwszą propozycją Sceny Młodych był monodram Franciszka Hrubina *Romanca na skrzydłówkę* w wykonaniu Marka Probosza, w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka. Muzyka do spektaklu jest wspólnym dziełem Stanisława Nakielskiego i Tomasza Stańki.

● Dwaj światowej sławy pianiści koncertowali w Filharmonii Narodowej. 18-letni Grek **Dimitris Sguoros,** który kiedyś rozpoczął występy jako „cudowne dziecko", a dziś składa deklaracje, że w sensie wrażliwości artystycznej i emocjonalnej – nadal dzieckiem pozostał. Drugim gościem był 37-letni **Emanuel Ax,** urodzony we Lwowie, a obecnie zaliczany do czołówki pianistów amerykańskich (m.in. zdobył I nagrodę w konkursie im. Rubinsteina w Izraelu). Obydwaj należą do grona artystów, których życie sprowadza się do nieustających podróży koncertowych, z kalendarzami występów na wszystkich kontynentach i z kilkuletnim wyprzedzeniem.

● „Życie Warszawy" wystąpiło z inicjatywą utworzenia fundacji na rzecz Centrum Chopinowskiego w Żelazowej Woli. Rzeczka Utrata cuchnie, miejscowe szalety wyglądają jak w Polsce sanacyjnej przed zbawienną inicjatywą Sławoja-Składkowskiego, a wycieczki obcokrajowców chłoną tę egzotykę szeroko otwartymi oczami (ale zatykając nosy). Japończycy, u których szerzy się prawdziwy kult Chopina, nie mogą pojąć naszej nonszalancji. Inni, którzy na miejscach związanych z życiem dużo mniej wybitnych postaci zbijają fortuny, nie mogą zrozumieć, dlaczego u nas nikt nie chce podjąć pieniędzy, leżących na (nie tylko Żelazowo Wolskiej) ulicy. A może by tak oddać Żelazową Wolę w uczciwą ajencję? Niejeden filozof sprzedaje dziś galanterię, może więc jakiś łebski muzykolog umiałby handlować muzyczną przeszłością i dewocjonaliami?

Wyrazy współczucia
z powodu śmierci
MATKI
naszemu współpracownikowi i koledze
JACKOWI DEMKIEWICZOWI
składa
zespół redakcyjny „MM/Jazz"

★ CAŁY TEN ZGIEŁK ★ CAŁY TEN ZGIEŁK ★

■ Czterdziestosiedmioletnia **Tina Turner** myśli o ponownym zamążpójściu. Jej wybrankiem jest młodszy o szesnaście lat Erwin Bach, pracownik zachodnioniemieckiego oddziału firmy EMI.

■ **Mick Jagger** przebywa w Holandii, gdzie kończy pracę nad drugim po *She's The Boss* albumem autorskim. Solową płytę nagrywa też gitarzysta The Rolling Stones – **Ronnie Wood.** Do udziału w sesji zaprosił on m.in. Bobby'ego Womacka.

■ **Grace Jones** otworzyła w Nowym Jorku własną restaurację „La vie en rose".

■ Podczas pobytu w Australii **Elton John** stracił głos! Znanego z występów w Polsce wykonawcę poddano operacji strun głosowych. **George Michael,** który w Paryżu nagrywa pierwszy solowy album, przesłał przyjacielowi sto czerwonych róż.



GEORGE MICHAEL

■ Nową gwiazdą piosenki amerykańskiej jest **Bruce Hornsby,** kompozytor wielu przebojów Huey Lewisa. Występuje on z własnym zespołem The Range.

■ **George Lucas,** twórca *Gwiezdnych wojen,* przyjął propozycję zrealizowania video-clipu z udziałem Dolly Parton, Lindy Ronstadt i Emmylou Harris, wykonujących standard muzyki rozrywkowej – *To Know Him Is To Love Him.*

■ Świat muzyki ma do odnotowania kolejny powrót w wielkim stylu. Tym razem na scenę wracają **Bee Gees.** Bracia Gibb – Barry, Robin i Maurice nie zrażeni porażką albumu *Living Eyes* (1981) przystąpili do nagrywania nowej płyty, twierdząc, że nie będzie ona miała nic wspólnego z łomotem w stylu disco. Będzie na niej trochę śpiewania, ale dominować będzie rhythm and blues. Równocześnie trwają prace nad długometrażowym video Bee Gees, reżyserowanym przez słynnego Steve Barrona, autora takich hitów video jak *Billie Jean, Take On Me* czy *Money For Nothing.* Bee Gees zapowiadają, że to video będzie się oglądało z zapartym tchem, zapominając, że jest to tylko teledysk, trochę inny niż wszystkie dotąd.

■ Levi Stubbs z **Four Tops** jest niewidzialną gwiazdą najnowszego bestselleru filmowego z gatunku fikcji i horroru *Little Shop Of Horrors.* Udzielił on głosu fantastycznej postaci – roślinie pożerającej ludzi o nazwie Audrey II. Złośliwi mówią, że Audrey II i Stubbs mają z sobą wiele wspólnego. Levi Stubbs znany jest jako pożeracz dań mięsnych i ziemniaków. Ma równie okrągłe kształty jak krwiożerczy wytwór fantazji filmowców.

■ Chociaż **Paul Rodgers** i **Jimmy Page** nagrywają solowe płyty, menażer grupy The Firm zdementował pogłoskę o rozwiązaniu tej grupy.

■ **Whitney Houston** wystąpi obok Clinta Eastwooda w filmie *Bodyguard.*

■ **Ringo Starr** zgodził się na udział w telewizyjnych i radiowych reklamach nowego gatunku wina – Sun Country Classic.

PHIL COLLINS



■ **Phil Collins** wystąpi w filmie *Buster* jako jeden z najsprytniejszych przestępców brytyjskich stulecia – Buster Edwards.

■ W moskiewskim Forum Pokojowym w lutym br. wśród innych znakomitości świata kultury i nauki uczestniczyła goszcząca przed rokiem w Polsce z misją „Gwiezdnego Pokoju" **Yoko Ono.**

■ **Miriam Makeba,** pochodząca z Południowej Afryki gwiazda jazzu i muzyki folk (w latach 60. będąc u szczytu popularności wylansowała m.in. przebój *Pata Pata)* wzięła udział w zorganizowanym z inicjatywy Paula Simona tournée po Europie i USA. Przedsięwzięcie zatytułowane „Graceland Tour" jest wyrazem protestu przeciwko polityce apartheidu w Afryce Południowej. W cyklu koncertów obok Miriam Makeba i Paula Simona wzięli udział muzycy i piosenkarze, którzy podobnie jak Makeba przed 27 laty, musieli na zawsze opuścić swoją ojczyznę – Afrykę Południową z powodu jawnego potępienia polityki segregacji rasowej. W koncertach prezentują muzykę swego kraju w aranżacji rockowej. Jak dotąd koncerty „Graceland" uznano za muzyczne wydarzenie roku, nagrana z tej okazji płyta pretendowała do nagrody Grammy, zaś amerykańskie pismo „Rolling Stone" powrót Paula Simona na estradę uznało za „powrót roku" czego wyraz dali krytycy w swej dorocznej ankiecie.

■ Amerykańscy studenci odkrywają uroki tańczenia parami – tego, co niegdyś nazywano tańcem towarzyskim. Dla pokolenia wychowanego na dyskotekowych popisach solowej ekwilibrystyki na parkiecie i podrygach rodem z afrykańskich tańców rytualnych rozkosze intymnego tête a tête w czułych objęciach pachnie egzotyką. Widzieli to tylko w kinie, rzadziej na party rodziców. Ten zwrot w upodobaniach młodzieży zaowocował natychmiast mnożeniem się jak grzyby po deszczu najróżniejszych szkółek i kursów tanecznych. W programie foxtrot, samba, tango itd.

■ Amerykanie zamykają drzwi przed kiepskimi i niekasowymi artystami zagranicznymi. Żegnajcie marzenia o wejściu na zamorski rynek. Zgodnie z nowymi przepisami ustalonymi przez biura imigracyjne USA, ubiegający się o prawo koncertowania w Stanach zagraniczny artysta musi udowodnić, że jest w stanie pociągnąć koncert jako gwiazda, że ma osiągnięcia na skalę międzynarodową, że wypełni renomowane sale koncertowe i kluby publicznością, że jest artystą dochodowym na poparcie czego musi przedstawić wykazy ilości sprzedanych płyt i biletów na koncertach. Znany amerykański menażer sprowadzający artystów zza oceanu Ian Copeland oświadczył, że gdyby takie ograniczenia istniały wtedy, kiedy zaczął sprowadzać muzyków Nowej Fali, Stany do dziś nie wiedziałyby o istnieniu Police, Simple Minds, The Thompson Twins itd. My ze swojej strony możemy chyba do tej listy dopisać Lady Pank.

■ Laureatami nagród Brytyjskiego Przemysłu Płytowego (BPI) za rok 1986 – uroczyste ich wręczenie było transmitowane przez telewizję 9 lutego – są Peter Gabriel i Kate Bush (najlepsi artyści brytyjscy), Five Star (najlepsza brytyjska grupa), David A. Stewart (najlepszy brytyjski producent), *West And Girls* – Pet Shop Boys (najlepszy singel brytyjski), *Brothers In Arms* – Dire Straits (najlepszy brytyjski album), *Top Gun* (najlepsza muzyka filmowa), Paul Simon (najlepszy wykonawca zagraniczny), The Bangles (najlepszy zespół zagraniczny).

■ Kirk Brandon reaktywował **Spear Of Destiny,** lecz w całkiem zmienionym składzie. Grupa ta, znana polskiej publiczności w poprzedniej edycji, powróciła na listy bestsellerów singlem *Strangers In Our Town.*

■ Na ścieżce dźwiękowej filmu **The Colour Of Money** znalazły się między innymi utwory wykonywane przez Erica Claptona, Marka Knopflera, B.B. Kinga i Roberta Palmera.

■ Po dłuższym milczeniu przypomniała o sobie grupa **The Cure.** Z publikacją podwójnego albumu *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* zbiega się premiera 90-minutowego filmu fabularnego, publikacja oficjalnej biografii zespołu oraz wielkie światowe tournée.

■ Z ankiety magazynu „Rolling Stone". KRYTYCY: artysta roku – Peter Gabriel, najlepszy album – *Graceland* – Paula Simona, najlepszy singel – *Kiss* – Prince And The Revolution, najlepszy zespół – Talking Heads, piosenkarz – Peter Gabriel, piosenkarka – Anita Baker, video – *Sledgehammer* Petera Gabriela, koncert – Elvis Costello. Najgorszy singel – *Stuck With You* – Huey Lewis And The News, album – *Third Stage* – Boston, najgorszy piosenkarz – Peter Cetera, piosenkarka Samantha Fox. CZYTELNICY wybrali nieco inaczej. Artysta roku – Bruce Springsteen, najlepszy album – *Bruce Springsteen And The E Street Band Live 1975–85,* singel – *Sledgehammer* Petera Gabriela, zespół – Genesis, piosenkarz – Peter Gabriel, piosenkarka – Madonna. Najgorszy album – *Eat'Em And Smile* David Lee Roth, singel – *Heart-beat* Don Johnson, zespół – Run D.M.C., piosenkarz – Don Johnson, piosenkarka – Cyndi Lauper. Wszystko to jednak nie jest wcale jednoznaczne. Oto bowiem czytelnicy uznali, że Don Johnson jest najlepszym nowym piosenkarzem i najgorszym piosenkarzem roku 1986, Madonna jest najlepszą piosenkarką, ale też drugą po Lauper najgorszą, jest też najlepiej i najgorzej ubraną artystką, podobnie Tina Turner, Monkees to najlepszy i najgorszy come back itd.

■ Skrzynkę z rękopisami **Jima Morrisona,** nieżyjącego wokalisty zespołu The Doors, znaleziono w San Francisco. Oficyna Villard/Random House zapłaciła 200 tysięcy dolarów za prawo do publikacji nieznanych tekstów poetyckich i innych zapisków legendarnego wykonawcy. Książka, w której znajdzie się m.in. 43-stronicowy poemat *An American Night,* ukaże się jesienią. Po śmierci Morrisona wszystkie rzeczy, jakie posiadał, dostały się w ręce Pameli Courson, towarzyszki jego życia. Zaginęły w 1974 roku, kiedy Courson zmarła z powodu nadużycia narkotyków.

■ Grupa **Culture Club** nie istnieje. Boy George jako solista debiutuje singlem *Everything I Own.* Autorski album nagrywa też Roy Hay.

■ W Stanach Zjednoczonych odbyła się premiera filmu *State Park* z udziałem **Teda Nugenta,** który wykonuje z ekranu utwór *Love Is Like A Chain Saw.*

■ 1 czerwca, w dwudziestą rocznicę ukazania się najsłynniejszej płyty zespołu **The Beatles** *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,* niezależna sieć telewizyjna w Wielkiej Brytanii pokaże dwugodzinny film *It Was Twenty Years Ago Today,* w którym na temat kultury młodzieżowej lat sześćdziesiątych wypowiedzą się m.in Paul McCartney, George Harrison, Allen Ginsberg, Timothy Leary, członkowie zespołów The Byrds, The Mamas And The Papas i Jefferson Airplane. Równocześnie ukaże się identycznie zatytułowana książka Dereka Taylora, przed laty rzecznika prasowego The Beatles.

■ Władze kulturalne Związku Radzieckiego zaprosiły **Steviego Wondera, Billy'ego Joela** oraz zespoły **UB40** (po raz drugi) i **Simple Minds** na występy w tym kraju latem br.

■ **Howard Jones** znany w świecie show businessu jako zapamiętały wegetarianin otworzył na Manhattanie, w sercu Greenwich Village restaurację, jarską oczywiście. Serwowane tam dania są przyrządzane wedle przepisów z kolekcji Jonesa. Będą owszem i drinki. Nim jednak gwiazdor otrzymał licencję na sprzedawanie alkoholu, musiał udać się na lokalny posterunek policji, by tam pozostawić w odpowiedniej kartotece swoje dane i odciski palców – zgodnie z przepisami, pamiętającymi mroczny czas prohibicji.

■ W Palm Beach (Kalifornia) w wieku 67 lat zmarł chory na AIDS **Władysław Liberace,** popularny w Stanach Zjednoczonych pianista polskiego pochodzenia... Atak serca był przyczyną śmierci 32-letniego **Michaela Manna,** członka zespołu The Blasters... Zmarł także **David Maysles,** 54-letni reżyser filmowy, współtwórca słynnego reportażu z amerykańskich występów The Rolling Stones w 1969 roku – *Gimme Shelter.*

ATAK


MAREK PIECZARA (TEST FOBII)

Czy jest gdzieś w Polsce publiczność, która równie dobrze przyjmie zespół jazzowy i grupę reggae? Czy jest gdzieś taka impreza, na której podobnie różnorodne zespoły występowałyby obok siebie – dla **tej samej** publiczności – i nie powodowałoby to masowego opuszczania sali przez grupy zwolenników takiej to a takiej muzyki?

Odpowiem nie wprost. Takiej publiczności prawie nie ma. Trzeba ją dopiero wychować. Kiedy na Rockowisku '83 w Łodzi jeden mądry pan prezenter wyszedł i zapowiedział: – *Teraz będzie zespół jazzowy, ojojoj! co to się będzie działo!* – to rzeczywiście działo się. Dziesięć tysięcy ludzi zaczęło gwizdać. Nie, żeby im się nie podobało. Nie chcieli **w ogóle** słuchać. Nie nauczono ich. Gorzej, nawet zakładano, że słuchać nie będą. I zrobiono wszystko, żeby nie słuchali. Nie wiem, z głupoty czy z cynizmu.

Ten sam zespół wystąpi we Wrocławiu na imprezie „Muzyczny atak". Podobali się, zagrali zresztą znakomicie. Ale jeszcze do dziś pamiętają mocno (i ja pamiętam) ten stan, bardzo, bardzo niemiły, gdy trzeba zacząć grać, a na sali jest 10 tysięcy mało przyjaznych widzów.

★

Do ubiegłego roku wrocławski klub „Pałacyk" robił imprezy pt. „Muzyczny atak" w sposób typowy. Znaczy, dzień jazzu, dzień rocka, dzień czegoś tam. Na dzień jazzu przychodziło oczywiście sporo mniej osób niż na dzień rocka. I byłoby wszystko jak zwykle, gdyby ktoś w roku ubiegłym nie wpadł na – idiotyczny z pozoru – pomysł, żeby wszystko razem przemieszać. Tak zrobiono. Nie byłem, nie mogę opowiadać. Ale słyszałem z zeszłego roku historie następujące. Małolat mówi do małolata: *Ty, chodź, fajnie grają!* A na to drugi: – *Coś ty, to przecież zespół jazzowy!* Ten pierwszy: – *Co z tego, fajnie grają!*

Wystarczy?

Wystarczyło. Bilety na tegoroczny „M. att." poszły głównie w karnetach. To znaczy, tłumaczę mądrym panom prezenterom, ludzie kupili pomysł. Nabrali zaufania. Uwierzyli, że jeśli ktoś oferuje im sprzedaż wiązaną, niekonecznie muszą być knoty. Jakaś stara ramota nudna i z reguły pijana. I przekonana o swej genialności.

(Wszelkie podobieństwo osób i faktów... i tak dalej. Na wszelki wypadek)

Tak naprawdę niewiele więcej mam do dodania. Widziałem dwa, z trzech dni imprezy. Wydaje mi się, że wiem kto zagrał dobrze, kto źle. Wiem, kto jak został przyjęty. A występowali – jeśli idzie o styl czy szufladki – wszyscy. Były zespoły heavy, reggae, jazzowe, bluesowe. Alternatywa też miała być, ale z wielu różnych powodów nie dojechała. Będzie później narzekać, że nie ma gdzie grać i że ją tępią. We Wrocławiu wytępili się sami.

Otóż najlepiej – w tych dwóch dniach – przyjęci zostali: jeden zespół reggae, jeden zespół dziwnego jazzu i jeden zespół „zwykłego" młodego jazzu. W kolejności: RAP, trio Amol, Ksionc i Korek oraz Stan d'Art. Dalej uplasowały się heavymetalowy Test Fobii i jazzowy Tie Break. Reszta zresztą też nie została wygwizdana. Za co chwała wrocławskiej publiczności. I „Pałacykowi", który robi bardzo dobrą robotę.

Odrabia lata złej roboty różnych prezenterów jazzowych. I rockowych. Bardzo mądrych oczywiście. I głęboko wyspecjalizowanych. Tak głęboko, że nie dostrzegają za swą uczoną barykadą żywej muzyki. Ta – powstaje w kontakcie z publicznością. Tak się sprawdza, przynajmniej powinna.

Wielu tzw. jazzmenów wystąpiło na tej imprezie po raz pierwszy przed „rockową" (i bardzo młodą na dodatek) publicznością. Niektórzy – pamiętający historie takie jak ta z Łodzi – mieli niezłego pietra. Strach mijał zwykle po pierwszym numerze. Gdy grali dobrze – byli kupowani. I to było wspaniałe.

Dlatego z głębokim przekonaniem zapraszam wszystkich do wrocławskiego „Pałacyku". Na „Atak" w roku przyszłym i nie tylko. Jest tam kilka mądrych osób, do których można mieć zaufanie. I jest dużo Muzyki.

Tekst i zdjęcia: M. Mak.

I jeszcze jedno na chwałę „Pałacyka": Gdy nie przyjechał zespół, na który ry sporo osób czekało (a nie przyjechał po raz czwarty do Wrocławia, nigdy tam jeszcze nie grali, teraz ponoć z powodu żółtaczki) organizatorzy przestemplowali bilety. Handlowa uczciwość. Wybrakowany towar jest tańszy. Powinien. Tego mogą uczyć się od wrocławian nie tylko muzyczne instytucje.

VIOLIN SUMMIT – od lewej Maciej Strzelczyk (Set Off), Henryk Gembalski i Dariusz Galon (Stan d'Art).



ZA RUFĄ KRAKÓW

Dla tych, którzy tam nigdy nie byli, krakowskie „Shanties" to istny wybryk kultury. Dziwi bowiem fakt, że z dala od żeglownych szlaków i to w środku martwego sezonu ma miejsce Festiwal Piosenki Żeglarskiej. Sama nazwa imprezy niestety jest błędnie kojarzona z mało poważną twórczością biwakową. Tymczasem poziom Festiwalu, o czym wiedzą jego bywalcy, stale rośnie. Popularność tego trzydniowego maratonu śpiewu, organizowanego od sześciu lat przez MKM „Szkwał" jest obecnie większa niż słynnego Festiwalu Piosenki Studenckiej. Karnety na tegoroczne „Shanties", które odbyły się w dniach 19–21 lutego w SCK Rotunda i w hali KS Korona, zostały sprzedane już w listopadzie ub. r. (!). Według obliczeń organizatorów liczba chętnych dziesięciokrotnie przewyższyła ilość miejsc na widowni. A było czego posłuchać i na co popatrzeć. W konkursach: piosenki autorskiej, interpretacji szanty klasycznej oraz interpretacji piosenki współczesnej najwyższe trofea zdobyli: zespół Packet, Cztery Refy i Krzysztof Piechota. Czternastoosobowe jury przyznało Grand Prix Annie Sojce, a publiczność swoją nagrodę grupie o bajkowej nazwie Krewni i Znajomi Królika. Jednak najwięcej emocji dostarczyły nocne imprezy towarzyszące. Spośród nich wyróżniła się prapremiera żeglarskiej sexopery *Shenandoah*, wyreżyserowanej przez Andrzeja Radomińskiego. Ten estradowy eksperyment to zapowiedź otwarcia Teatru Morskiego, zupełnie nowatorskiej formy działalności artystycznej. Niezapomniane wrażenia pozostawiły występy szantymenów z Wielkiej Brytanii, a wśród nich takich sław, jak Stana Hugilla zwanego „muzycznym ojcem" dzisiejszych, śpiewających żeglarzy oraz Tony Davisa – organizatora festiwali szantowych na Wyspach Brytyjskich. Anglojęzyczni goście jeszcze przed wyjazdem z Polski mówili o powrocie do Krakowa za rok. I nie tylko oni. Bo „Shanties 87" oczarowały wszystkich swoją wspaniałą atmosferą. Stworzyli ją zarówno wykonawcy, świetni konferansjerzy, jak i publiczność – ludzie zafascynowani żeglarskim światem, którego częścią jest właśnie muzyka i śpiew.

MONIKA STASZEWSKA

STAN HUGILL Fot. J. FIJKA



Z WYSTAWY I SPOD LADY

● Całkiem efektownie wypadł jubileuszowy koncert **Kombi,** z okazji 10-lecia tej grupy. Tak w każdym razie wynika z jego fragmentów, które zostały utrwalone na płycie *The Best Of Kombi Live* (Wifon, LP–106).

● Ukazał się drugi longplay firmowany przez **Tadeusza Nalepę.** W przeciwieństwie do poprzedniego, *Live 1986,* zawiera on wyłącznie premierowe utwory spółki autorskiej Nalepa – Bogdan Loebl. Chyba jest to jedna z lepszych płyt w dorobku naszego weterana sceny rockowej, niegdyś lidera Breakout, chociaż tytuł ma zupełnie „nieodpowiedzialny" – *Sen szaleńca* (Polskie Nagrania – Muza, SX 2437).

● Inne nowości tłoczni Muza: 1) debiutancki longplay **Danuty Błażejczyk,** uważanej za jedną z ciekawszych piosenkarek młodszego pokolenia, SX 2322; 2) coś dla amatorów swingowych szlagierów – **Big Warsaw Band** z Andrzejem Rosiewiczem w repertuarze orkiestry Glenna Millera *(In Glenn Miller World,* SX 2446).

● Ponadto ukazały się kolejne pozycje z serii „Archiwum polskiego beatu" – wznowiono pierwszy *(Krajobrazy)* i drugi *(Ej, sobótka, sobótka)* longplay **Trubadurów.** Jest okazja, aby przekonać się, że nie można nazwać ich grupą rockową – co, niestety, zdarza się w niektórych publikacjach (SX 2397 i 2398).

● Rockowe nowości Pronitu: 1) trzeci longplay zespołu **Dżem** – *Zemsta nietoperzy,* świadczący, że ta śląska formacja potrafi już także w studiu osiągać sugestywną atmosferę swych koncertów (PLP 0043); 2) reedycja pożegnalnej płyty angielsko-fińskiej grupy **Hanoi Rocks,** *Rock&Roll Divorce.* Zespół występował w naszym kraju w 1985 r. i właśnie z tego tournée pochodzą nagrania, potwierdzające wrażenie, iż była to swego rodzaju „mutacja" The Rolling Stones (PLP 0039).

● Poljazz przygotował rarytas dla amatorów murzyńskiego bluesa: dwie pierwsze płyty z nagłówkiem *The Legacy Of The Blues* (licencja Crescendo). Longplay *Twelve Great Blues* zawiera po jednym utworze z dwunastu albumów, które należą do tej serii (m.in. są tu „próbki" talentu tak znaczących artystów jak **Champion Jack Dupree, Lightnin' Hopkins i Memphis Slim);** natomiast Vol.1 jest zbiorem nagrań **Bukki White'a** (PSJ–146 i 147). Jeszcze jedna nowość z Poljazzu: longplay polskiej grupy specjalizującej się w muzyce religijnej czarnoskórych Amerykanów – **Spirituals And Gospel Singers** (K-PSJ–014).

SUPER-DUCH

Na Festiwalu Muzyków Rockowych „Jarocin '86" Brygada Reggae R.A.P. rzekomo zdobyła nagrodę w wysokości 1000 DM w sprzęcie, ufundowaną przez firmę „Super Sound" z RFN. Chciałbym wyjaśnić, że zespół do tej pory nie otrzymał tej nagrody. Przedstawiciel firmy „Super Sound" w Polsce – pan Marek Łaciak z Wrocławia, który miał się zająć tym, aby kapela otrzymała nagrodę, zniknął bez śladu zaraz po zakończeniu festiwalu. Wyjaśnienie kierujemy do wszystkich Szanownych Dziennikarzy środków masowego przekazu, którzy twierdzą, iż R.A.P. jest w posiadaniu sprzętu firmy „Super Sound" wartości 1000 DM.

Z poważaniem
KIEROWNIK ZESPOŁU
Mirosław Śliwa



★ W pierwszych dniach marca ukazał się album grupy **U2** – *The Joshua Tree* (Island).

★ Nową płytę **The Alan Parsons Project** – *Gaudi* (Arista) – wypełniły utwory, które zainspirowała działalność żyjącego na przełomie XIX i XX wieku architekta hiszpańskiego Antonio Gaudiego.


U2

★ Długo oczekiwana wiadomość dla posiadaczy odtwarzaczy kompaktowych: w końcu lutego firmy Parlophone w Wielkiej Brytanii i Capitol w Stanach Zjednoczonych wprowadziły na rynek kompaktowe wersje czterech pierwszych płyt grupy **The Beatles** *(Please Please Me, With The Beatles, A Hard Day's Night, Beatles For Sale).* Sukcesywnie jako CD ukażą się też pozostałe albumy zespołu.

★ Retrospektywny charakter mają płyty: *The World Won't Listen* – The Smiths (Rough Trade), *Greatest Hits* – The Boomtown Rats (CBS), *2400 Fulton Street* – Jefferson Airplane (RCA), *Anthology* – Amon Duul II (Rawpower), *Anthology* – Lynyrd Skynyrd (Rawpower), *The Ike And Tina Sessions* – Ike And Tina Tuner (Kent), *The Best Of Be Bop Deluxe* (Emi), *Anhology* – UFO (Rawpower), *The Very Best Of Hot Chocolate* (Rak), *15 Classic Tracks* – Jackie Wilson (Portrait).

★ **Peter Wolf,** były wokalista J. Geils Band, nagrał kolejną płytę jako solista. Nosi ona tytuł *Come As You Are* (EMI America).

★ Drugi album zespołu **Simply Red,** *Men And Women* (Elektra), przynosi m.in. nowe utwory współautorstwa wokalisty Micka Hucknalla oraz Lamonta Doziera, znanego twórcy muzyki soul *(Infidelity, Suffer)* obok udanych wersji *Love Fire* Bunny'ego Wailera i *Let Me Have It All* grupy Sly And The Family Stone.

★ Członkowie zespołu **Motley Crue** przyznają, że kompozycje zebrane na płycie *Girls, Girls, Girls* (Elektra) powstały pod wpływem dokonań The Rolling Stones, Led Zeppelin i Aerosmith.

★ Dalsze nowości ze świata heavy metal i okolic: *Save You Prayers* – Waysted (Capitol), *Rage For Order* – Queensryche (EMI America), *To Hell With The Devil* – Stryper (Enigma), *Fighting The World* – Manowar (Atco).

★ Entuzjastycznie przyjęta została piąta już płyta **Roberta Craya,** wykonawcy bluesowego młodszego pokolenia, do niedawna gitarzysty w zespole Alberta Collinsa. Nosi ona tytuł *Strong Persuader* i ukazała się staraniem firmy Mercury.

★ **Frank Marino,** przed laty lider formacji Mahogany Rush, nagrał kolejną płytę autorską – *Full Circle* (Grudge).

★ Ukazały się też: *Life As We Know It* – REO Speedwagon (Epic), *Big Dreamers Never Sleep* – Gino Vannelli (CBS Associated), *Abstract Emotions* – Randy Crawford (Warner Bros), *Never Too Much* – Luther Vandross (Epic), *Midnight To Midnight* – The Psychedelic Furs (CBS), *What Price Paradise* – China Crisis (A & M), *Mad, Bad And Dangerous To Know* – Dead Or Alive (Epic), *Viva!* – X-Mal Deutschland (X-ile), *Julian Cope* – Julian Cope (Island), *Dreams Of Reason Produce Monsters* – Mick Karn (Virgin), *If You Want To Defeat Your Enemy, Sing His Songs* – Icicle Works (Beggars Banquet), *Soberphobia* – Peter And The Test Tube Babies (Dojo), *Live In America* – A Certain Ratio (Dojo), *Dirtdish* – Wiseblood (Some Bizzare), *Warehouse: Songs And Stories* – Husker Du (Warner Bros), *Corbetta* – Mink Deville (Razor), *Silk Road Suite* – Kitaro With The London Symphony Orchestra (Kuckuck).

★ Znane z wielu płyt pirackich, cztery radiowe nagrania zespołu **Siouxsie And The Banshees** z 1977 roku wydano oficjalnie na małej płycie *The Peel Sessions* (Strange Fruit). Ta sama firma przygotowuje do publikacji podobne, równie rzadkie nagrania The Specials, The Birthday Party i The Slits.

★ Nowości ze świata jazzu: *Trio Music Live In Europe* – Chick Corea (ECM), *Phantom Navigator* – Wayne Shorter (Columbia), *Love Fantasy* – Alphonse Mouzon (MPC-Optimism), *The Good And Bad Times* – The Crusaders (MCA), *The Magicians* – Flora Purim And Airto Moreira (Crossover), *Emergence* – Miroslav Vitous (ECM), *Equipoise* – Larry Coryell (Muse).


Fot. A. KIEŁBOWICZ

KIRK HAMMET

POWER METAL

Sympatycy ostrego rocka w naszym kraju nie mogą narzekać na brak mocnych wrażeń. Od kilku już lat dzięki wysiłkom Andrzeja Marca i jego pagartowskiej ekipy możemy podziwiać na żywo największe gwiazdy muzyki heavy metal. Koncertowały w naszym kraju takie firmy jak UFO, Budgie, Nazareth, Wishbone Ash, Saxon, Accept. Dwukrotnie przyjeżdżał do nas brytyjski Iron Maiden, od dawna uważany za heavymetalowy zespół nr 1. Ponieważ popyt na ciężką muzykę rockową w naszym kraju nie maleje, czego dowodem może być olbrzymia frekwencja podczas polskiej edycji „Somewhere On Tour Iron Maiden", w końcu ubiegłego roku rozpoczęła się w biurach Pagartu batalia o sprowadzenie do naszego kraju największej gwiazdy ostatnich lat, będącej symbolem nowej generacji muzyki heavy metal, amerykańskiej supergrupy Metallica. Zadanie nie było łatwe, bo Metallica należy do najbardziej rozchwytywanych na świecie zespołów, a dodatkowo na przeszkodzie stanęły nieprzewidziane przykre okoliczności związane z tragicznym wypadkiem, jakiemu zespół uległ w Szwecji we wrześniu ubiegłego roku, w którym zginął basista Cliff Burton. Gdy wydawało się, że zespół nie będzie w stanie szybko odrodzić się po śmierci Cliffa, świat obiegła sensacyjna wiadomość, że wraz z nowym basistą Jasonem Newstedem, grającym dotąd w obiecującym arizońskim kwintecie Flotsam And Jetsam, Metallica powraca na trasy koncertowe świata. Po udanym tournée w Japonii, grupa wylądowała w Europie. Wówczas już wiadomo było, że kolejnym po Holandii punktem docelowym zespołu jest Polska. I tak też się stało. 10 i 11 lutego w hali katowickiego Spodka mogliśmy naocznie przekonać się, co oznacza prezentowane na Zachodzie hasło – przyszłość to Metallica.

NIE, TYLKO NIE METALLICA

Poniedziałek 9 lutego. Około godziny 20.00 w katowickim hotelu Warszawa melduje się ekipa techniczna zespołu. Kilkunastu fanów wynajmujących w hotelu pokoje przygląda się z zaciekawieniem obsłudze zespołu. Wymęczeni podróżą techniczni załatwiają formalności i jadą na górę. Szybko biorą prysznic, by po pół godzinie pojawić się w hotelowej restauracji. Po kolacji odprężeni wracają do pokoi. Okazuje się, że mieszkamy na tym samym piętrze. Spotykam na korytarzu Adriana, pracującego z tyłu sceny. *Wpadnij do nas do pokoju. Posłuchamy muzyki, porozmawiamy.* Korzystam z zaproszenia. Danny, pracujący dla Kirka, instaluje magnetofon. Pytają, czy Metallica jest popularna w naszym kraju. Uspokajam ich i proponuję posłuchać ostatniej płyty *Master Of Puppets*. Trochę to dziwne, ale moja propozycja spotyka się z błagalnym okrzykiem: *Nie, tylko nie Metallica.* Podobnie reagują przy Slayer i Anthrax. Poddaję się. Danny pokazuje mi swoją walizkę pełną kaset... Aerosmith, Led Zeppelin, Roxy Music, The Police. Chwilę potem opowiada o swoich przyjacielach z Metal Church. Szkoda, że nie przyjechali z Metalliką do Polski. Cała ekipa stanowi zbieraninę ze świata. Kevin zajmujący się światłami, przyjechał z żoną z Birmingham, Adrian jest z San Francisco, Denny z Bostonu, Andy z Los Angeles. Jest z nimi nawet jeden Duńczyk. Pracują z zespołem od kilku miesięcy. Dlaczego właśnie z Metalliką? No cóż, dobrze im płacą.

KONCERT

Wtorek, 10 lutego. Od wczesnych godzin rannych miasto żyło przyspieszonym rytmem. Co chwila w drzwiach budynku dworcowego pojawiały się nowe grupy fanów. Większość kierowała się bezpośrednio w stronę Spodka, by tam spędzić ostatnie godziny przed koncertem.

W holu hotelu Warszawa również duży ruch. Wszyscy czekają na przyjazd zespołu. Muzycy zjawią się jednak w hotelu dopiero po koncercie.

Przed Spodkiem sześciotysięczny tłum spokojnie czeka na moment otwarcia wejść na salę. Siedzą na murkach, schodach. Stoją wzdłuż chodnika tak, by nie tarasować przejścia. Dowiaduję się, że bilety można kupić jedynie u koników w cenie od 3 do 5 tysięcy złotych. Można się było tego spodziewać zważywszy, że bilety rozeszły się błyskawicznie mimo wysokich cen (najdroższe, uprawniające do wejścia na tafię przed sceną kosztowały 1800 złotych).

Przed godziną 18.00 sala wypełniona jest już praktycznie do ostatniego miejsca. Ze względu na słabą widoczność wolne są jedynie sektory położone równolegle do sceny. Docierają do mnie niepokojące wieści o skandalicznym zachowaniu się w pociągu fanów ze Szczecina. Trudno chyba nazwać tych ludzi fanami. Są to po prostu chuligani, których nieodpowiedzialne wyczyny nie mają nic wspólnego z muzyką. Czy wykorzystywanie muzyki jako płaszczyka do swoich brutalnych wybryków może stanowić jakiekolwiek wytłumaczenie dla tych ludzi? Na pewno nie. Na szczęście ci, którzy podążali do Katowic w poszukiwaniu bynajmniej nie muzycznych mocnych wrażeń, zostali zatrzymani przez milicję.

Kilka minut po osiemnastej heavymetalowy show rozpoczyna grupa Kat, mająca zaledwie 25 minut na zaprezentowanie swojego programu. Występ u boku tak sławnego wykonawcy jak Metallica, deprymuje chłopców z Kata. Widać, że są trochę sztywni, niezdecydowani. Jednak w miarę upływu czasu dopingowana przez gorącą publiczność załoga Kata przypomina sobie dobre chwile w zeszłorocznej Metalmanii. James, wokalista Metalliki, jest pełen uznania dla naszych muzyków. Twierdzi, iż nie spodziewał się w naszym kraju profesjonalnego zespołu wykonującego tak atrakcyjną i nowoczesną muzykę.

Rozgrzana przez katowiczan publiczność oczekuje już tylko na pojawienie się na scenie gwiazdy. Jednak dopiero po upływie godziny ponownie gasną światła. Z głośników rozlega się melodyjne intro, stanowiące rozbudowaną wersję gitarowego wstępu do utworu *Battery*. Rozpoczyna się heavymetalowe szaleństwo. Na scenie pojawiają się muzycy

W.A.S.P.



witani przeraźliwym okrzykiem z kilku tysięcy gardeł i lasem uniesionych w górę rąk. Pierwsza część koncertu składa się z czterech utworów umiejętnie dobranych pod względem charakteru i klimatu. Od szaleńczej, piekielnie szybkiej kompozycji *Battery*, poprzez wolniejszy, rytmicznie zróżnicowany *Master Of Puppets*, marszowy, podniosły *For Whom The Bells Toll*, aż do wtłaczającego w ziemię, topornego utworu *Ride The Lightning*. Potem następuje chwila oddechu, podczas której nowy basista zespołu Jason Newsted prezentuje umiejętności wygrywania na swojej gitarze skocznych, frywolnych melodyjek. Ostygłą nieco na sali atmosferę rozgrzewa kolejny niesamowicie szybki przebój zespołu, zatytułowany *Whiplash*, pochodzący z debiutanckiego albumu *Kill'Em All*. Po nim natychmiast zmienia się klimat dzięki pompatycznemu *The Thing That Should Not Be* i balladowej kompozycji *Fade To Black*. Podczas *Seek And Destroy* James Hetfield proponuje publiczności odśpiewanie refrenu. Jednak albo ja ogłuchłem od przeraźliwego hałasu, albo James nie mógł dogadać się z naszymi fanami, ale egzamin ze śpiewania zaliczyliśmy co najwyżej na słabą trójkę. Następny w programie, zabijający swoją siłą i dynamiką *Creeping Death* i kolejny, wykonany w innej niż na płycie wersji *The Four Horseman*, którego zakończenie zostało poprzedzone solowym popisem gitarzysty Kirka Hammeta – stanowią finał właściwego koncertu. Jednak nie przyzwyczajona do szybkiego rozstawania się z zespołami nasza publiczność nie pozwoliła muzykom na długą nieobecność na scenie. Poprzedzony mającym rozbawić fanów fragmentem instrumentalnym *Run To The Hills* Iron Maiden kolejny utwór *Em I Evil* nie ugasił pragnienia rozentuzjazmowanej publiczności, wobec czego zespół zmuszony był do sprzedania kolejnych utworów, tym razem w dużo szybszej i agresywniejszej postaci, zatytułowanych *Domage INC* i *Fight Fire With Fire*. Jakby tego było mało, trzymający się ledwo na nogach tłum żąda kolejnego nagrania, a zespół widząc niezwykle entuzjastyczne przyjęcie nie daje się długo prosić i wykonuje na koniec utwór *Blitzkrieg*.

Nie tylko walory muzyki zespołu zadecydowały o niezwykłej atrakcyjności koncertów. Pierwszy raz widziałem na scenie ludzi tak spontanicznych, żywiołowych i przede wszystkim naturalnych, będących duchowo tak blisko fanów. Grali bez scenografii, na scenie ani razu nie pojawiły się wszędobylskie w heavy metalu dymy, nie było ani jednego przeraźliwego wybuchu, a jednak muzycy potrafili stworzyć niepowtarzalny klimat – pełen luzu, radości, prawdziwego święta młodych ludzi. Nigdy nie mógłbym przypuszczać, że po trwającym dwie godziny piekle nikt praktycznie nie będzie miał ochoty na opuszczenie swoich miejsc.

JESTEŚMY TYLKO DZIECIAKAMI

Środa 11 lutego. Ci, którzy zjawili się we wtorek wieczorem po koncercie lub uczestniczyli przed południem w środę w spotkaniu z muzykami w hotelu Warszawa – nie mogą żałować. Będą zapewne długo pamiętać spotkanie z ludźmi, którzy okazali się osobnikami nad wyraz sympatycznymi, chętnie rozdającymi autografy, robiącymi sobie pamiątkowe zdjęcia z fanami, skorymi do rozmów na wszystkie tematy.

Przy pierwszej sposobności pytam perkusistę Larsa Ulricha, co sądzi o polskich fanach. *Są wspaniali* – odpowiada uśmiechnięty. *Wiele o nich słyszeliśmy, ale to co zobaczyliśmy tutaj, przerosło nasze oczekiwania. Wiesz, nie lubię słów fan czy gwiazda rocka* – kontynuuje niski Lars. *Te słowa nie mają nic wspólnego z tym co robimy. Chodzi o to by ludzie, którzy lubią nas słuchać, czuli się na równi z nami. Przecież niczym się nie różnimy. Wszyscy jesteśmy tylko podnieconymi dzieciakami.*

Dla chłopców z Metalliki bardzo ważna jest więź pomiędzy nimi a widzami. *Masz dwie możliwości zaprezentowania się* – podtrzymuje temat Ulrich. *Możesz spróbować przybrać jakąś nierealną postać. Wymyślasz wtedy różne cuda, które zakładasz na siebie, malujesz swoją twarz, uciekasz jak najdalej od modelu szarego człowieka. Ludzie patrzą na ciebie jak na Boga. Jesteś dla nich superczłowiekiem, ideałem, którego nigdy nie będą mogli w życiu naśladować. Druga możliwość to ta, którą wybraliśmy my, a wcześniej np. AC/DC czy Iron Maiden. Ubieramy się jak inni ludzie, kupujemy płyty, chodzimy na koncerty. Kiedy wychodzimy na scenę ludzie widzą po prostu normalnych facetów.*

Naszą muzykę określa się mianem thrash lub speed metalu – wtrąca ponownie Lars. *Szkoda, że nas nie pytają, jak my chcielibyśmy ją nazwać. Termin thrash metal zupełnie mi nie odpowiada. Kojarzy mi się najbardziej z tymi, którzy starają się grać, byle szybciej. Dbają tylko o utrzymanie niezwykłego tempa, nie stosując urozmaiceń, częstych zmian rytmu, klimatu. Brak też jest w ich muzyce melodii. Myślę, że najodpowiedniejszym znaczkiem dla naszej muzyki byłoby określenie power metal. Zawsze dbaliśmy, by nasza twórczość była pełna energii, dynamiki i siły.*

Zresztą po co wymyślać głupie terminy. Nazywamy się Metallica i to jest właśnie to co robimy. Wykonujemy muzykę opartą na piekielnie ciężkich riffach – dodaje Hetfield. *Tego właśnie nauczyliśmy się słuchając Black Sabbath i Aerosmith. Różnica pomiędzy nimi a Metalliką polega na tym, że gramy od nich szybciej i bardziej progresywnie. Nie można też zapomnieć o takich zespołach, jak Ramones. To dzięki nim mamy w sobie tyle agresji. Kiedy zaczynaliśmy karierę, nie było w ogóle zespołów stylistycznie do nas podobnych.*

Lubię bardzo koncerty w małych salach – kontynuuje James. *Tylko tam może wytworzyć się niepowtarzalna atmosfera. Tylko tam można w pełni oddać się muzyce, być szalonym, bawić się z wszystkimi dzieciakami. Kiedy grasz w dużej hali, widzisz tylko dwadzieścia pierwszych rzędów. Grając w dużych salach stajesz się rzemieślnikiem. Bardzo trudno złapać tam kontakt z publicznością. A to jest dla mnie najważniejsze. Zawsze będę chętnie rozmawiał z fanami. Gram po to, by się dobrzeć bawić, a gdy ludzie odbierają to tak samo jak ja, to już nic lepszego nie można sobie wymarzyć. Granie to nie praca. Oczywiście zarabiam pieniądze, bo przecież muszę z czegoś żyć.*

TĘ DUŻĄ, ŻÓŁTĄ MAŁPĘ PROSZĘ

Czwartek 12 lutego. Po środowym koncercie, kiedy cały sprzęt zapakowano już do olbrzymich tracków, cała ekipa wyruszyła w dwóch kierunkach. Techniczni podążali nad morze, by tam przeprawić się do Szwecji. Czekał ich już ostatni koncert na tej trasie w Goeteborgu. Zespół natomiast wraz z amerykańską częścią obsługi udał się w kierunku Warszawy, by w hotelu Victoria spędzić cały następny dzień.

W Victorii muzycy zameldowali się o czwartej nad ranem i natychmiast zniknęli w swoich pokojach. W hotelowej restauracji pojawili się dopiero późnym popołudniem. Nie musieli się spieszyć, gdyż cały dzień przeznaczony był na odpoczynek. Czekał ich jedynie krótki spacer po Warszawie w celu dokonania drobnych sprawunków.

Do miasta wyruszyliśmy przed 18.00. Pierwszym punktem docelowym był sklep z futrami, gdzie menażer Bobby i Kirk zaopatrzyli się w zimowe czapki z królika. W następnym z kryształami i porcelaną ponownie największą aktywność przejawiał opiekun zespołu. Muzycy preferowali drobne sprawunki w sklepach z pamiątkami. Największym jednak łupem podzielono się w sklepie z zabawkami przy Nowym Świecie. Kirk, entuzjasta zabawek, znany wszystkim kolekcjoner komiksów, zdawał się być całkiem usatysfakcjonowany zakupem bujanego konika. Nawet James, początkowo znudzony trochę zakupami, wpadł w ostatniej chwili do sklepu zwracając się z przejęciem do sprzedawczyni – *tę dużą, żółtą małpę z wystawy proszę.* Obładowani sprawunkami wracaliśmy całą grupą do hotelu.

Znowu była okazja, by trochę bliżej poznać naszych bohaterów. Okazuje się, że Lars Ulrich przed wyjazdem z Kopenhagi do San Francisco w 1980 r. poważnie zajmował się uprawianiem tenisa. Granie na perkusji traktował wówczas jako rozrywkę, chwilowe oderwanie się od żelaznej dyscypliny, jakiej musiał podporządkować się podczas treningów w tenisowej szkółce. Dzisiaj role się odwróciły. Muzyka jest dla niego zajęciem najważniejszym, a tenis traktuje jako rozrywkę.

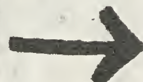
James jest także entuzjastą sportu. Przez kilka lat w szkole uprawiał grę w football. Jego ulubioną drużyną jest ekipa Oakland Riders. Jednak najważniejsza dla Jamesa jest muzyka. Pod względem upodobań muzycznych jest w zespole największym odjazdowcem. Podoba mu się młody zespół Samhain pochodzący ze stanu New Jersey. Bardzo lubi Anthrax i ostatnią płytę Slayer (szkoda, że odszedł od nich Lombardo, który wycofał się z muzyki decydując się na założenie rodziny).

Przez długi czas w szkole słuchałem Aerosmith i Black Sabbath – mówi o sobie. *Dopiero gdy spotkałem Larsa dowiedziałem się, że istnieją takie kapele jak Motorhead, czy Saxon. On pierwszy pokazał im wówczas nową europejską heavymetalową muzykę. Pamiętam swoją pierwszą gitarę. To było stare pudło, ale nauczyłem się na niej kilku sztuczek. Z początku nie miałem ochoty na to, by być gitarzystą. Wolałem śpiewać. Gitarzystów były setki, a dla wokalisty zawsze znajdzie się miejsce w jakimś zespole. Gdy już założyliśmy grupę, szukaliśmy początkowo drugiego gitarzysty. Nie mogliśmy jednak znaleźć nikogo, kto grałby tak jak chcieliśmy. Więc ponownie wziąłem do ręki gitarę i tak już zostało.*

Staliśmy już przed hotelem, gdy James powiedział mi, że bardzo mu się w Polsce podobało i że chciałby przyjechać tu jeszcze raz w przyszłym roku. Uściśnęliśmy na pożegnanie ręce.

JACEK DEMKIEWICZ

PS. Specjalne podziękowania dla Andrzeja Marca, Władysława Włoszczowskiego i jeszcze jednej osoby.
Also thanks to James, Jason, Lars, Kirk, Kevin B., Danny, Adrian and your friends. You are more then GREAT!





Rzeczywistosć heavy metalu przypomina troche zmagania wielkich armii podczas wojny. Reguła tego niespokojnego świata jest posiadanie przez wiele grup arsenału stanowiacego otoczkę muzyki, pozwalającego na utrzymanie wysokiej pozycji w heavymetalowej kampanii. Uczestniczy w niej również amerykański kwartet W.A.S.P.

Rock zawsze był przepocony, śmierdzący, brudny. Naszym zadaniem jest utrzymanie go w czystej, właściwej formie.

Te słowa Blackie Lawlessa, lidera W.A.S.P. realizowała grupa z konsekwencją, bulwersując swoim wyglądem, zachowaniem na scenie, śmiałościa przepojonych seksem tekstów. Pierwsze skrzypce grał sam Lawless, który z lubością pokazywał się na scenie z trzymaną w rękach olbrzymia siekierą, pijac przy tym krew z czaszki, jedzac surowe mieso i znecajac sie nad do połowy rozebraną dziewczyna, przywiazana do machiny tortur. Oczywiście wszystko to stanowiło swoista scenografie i wbrew wielu plotkom, było... udawane.

Recenzenci i fachowcy od początku istnienia grupy określali jej członków mianem zwierzat lub nieokrzesanych dzikusów. Czy można było jednak używac innych epitetow w stosunku do zwariowanych rockmenów, szalejacych na scenie przypominajacej bombardowany bunkier? Dóchodziło do tego, że wiele organizacji społecznych i politycznych domagało sie zakazu wystepów publicznych zespołu. Oczywiście cała ta bulwersujaca otoczka muzyki W.A.S.P. odgrywała pozytywną rolę w sensie reklamowym. Dzięki temu o grupie było głośno w środowisku muzycznym Los Angeles. Kiedy zaś debiutancki singel zatytułowano początkowo *I Fuck Like A Beast*, każdy chciał zobaczyć zespół, który z przekory zaczerpnął nazwę (W.A.S.P. to skrót od White Anglo Saxon Protestant) od purytan, ludzi o bardzo sztywnych zasadach moralnych. Historia grupy sięga lat siedemdziesiatych, kiedy to mieszkajacy wówczas na Staten Island w Nowym Yorku, fanatyk baseballu, zawodowo uprawiajacy tę dyscyplinę sportu Blackie Lawless zdecydował, by poświęcić się karierze muzycznej. Po okresie zwiazania się z grupa New York Dolls, Blackie przenosi sie do Los Angeles. Tam próbuje, bez powodzenia, szczęścia przewodząc kilku zespołom, by w ostatnim z nich, noszacym nazwe Sisters, poznac gitarzyste Chrisa Holmesa. Wraz z nim, drugim gitarzystą Randy Piperem, perkusistą Tony Richardsem oraz basista Donem Costą opracowuja ostateczna koncepcję W.A.S.P., decydujac sie na twórczosć odpowiadajaca stylistyce modnego w Kalifornii heavy metalu. Umiejetne połaczenie dynamicznej, agresywnej, nowoczesnej muzyki z walorami komercyjnego heavy rocka wykonywanego przez Motley Crue, Ratt, Twisted Sister zjednuje grupie szerokie grono zwolenników.

Po krótkim okresie W.A.S.P opuszcza Don Costa, którego zastepuje... sam Blackie, stajac sie od tego czasu śpiewajacym basista.

Pierwszym sukcesem handlowym zespołu staje sie wspomniany wcześniej debiutancki singel, który wycofany pierwotnie ze sprzedazy, powraca na półki sklepów muzycznych pod zmienionym tytułem *Animal (F... Like a Beast)*. Wydany w 1984 r. pierwszy album grupy zatytułowany *W.A.S.P.* staje sie w krótkim czasie Złota Płyta, docierajac do Europy i Japonii. Pochodzace z płyty *I Wanna Be Somebody* i *LOVE Machine* staja sie szybko przebojami, a Blackie jest porownywany przez krytyków do wokalisty Slade – Noddy Holdera. Potwierdzenie sukcesu grupy następuje podczas dużego tournée po Stanach, Europie i Japonii, na które wyruszają wraz z nowym perkusista Stephanem Riley'em.



Kolejna płytę zespoł nagrywa w 1985 r. Bardziej komercyjny od pierwszego albumu krażek *The Last Command* wskazuje na obniżenie lotów załogi W.A.S.P., pomimo że *Blind In Texas*, *Sex Drive*, czy *Wild Child* moga śmiało pretendować do miana kolejnych przebojów grupy. Zespół przeżywa kłopoty, których finałem jest odejście gitarzysty Randy Pipera, zastapionego przez byłego członka King Kobry – Johny Roda.

Niestety, ostatni album *Inside The Electric Circus* wydany pod koniec ubiegłego roku należy do najmniej udanych produkcji W.A.S.P., a jedynym przykuwajacym uwage jest utwór Uriah Heep *Easy Living*.



Zdaje się, że teraz, gdy wszyscy przyzwyczaili sie już do wybryków zespołu, trudno bedzie chłopakom z W.A.S.P utrzymać sie na szczycie metalowej drabinki. No, chyba że Blackie wymyśli tym razem podróż w beczce wypełnionej krwia ze sceny wprost na księżyc, albo...

JACEK DEMKIEWICZ

Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ


JAMES HETFIELD


KIRK HAMMET


JASON NEWSTED


JAMES HETFIELD

